ROSELEE GOLDBERG é historiadora e crítica de arte. Foi directora da Royal College Art Gallery, em Londres, e curadora no The Kitchen Center for Video Music & Performance, em Nova Iorque. Lecciona na Universidade de Nova Iorque desde 1987 e é frequentemente convidada a apresentar conferências no âmbito da história e curadoria da performance. Colabora, entre outras publicações, na revista ARTFORUM.

Actualmente directora e curadora do festival performa, em Nova Iorque, é também autora de PERFORMANCE: LIVE ART SINCE 1960 e LAURIE ANDERSON. Em 2006, RoseLee Goldberg recebeu o título de Comendadora das Artes e das Letras, atribuído pelo ministério da Cultura francês.

A ARTE DA PERFORMANCE: *do futurismo ao presente* atravessa a história da performance no Ocidente desde os seus primórdios, com Rei Ubu, de Alfred Jarry, e os futuristas italianos, até às obras contemporâneas do norte-americano Mathew Barney. Originalmente publicado em 1979, este livro tem sido objecto de sucessivas edições (constantemente actualizadas pela autora) e é hoje uma leitura incontornável nos estudos da performance.

WWW.ORFEUNEGRO.ORG

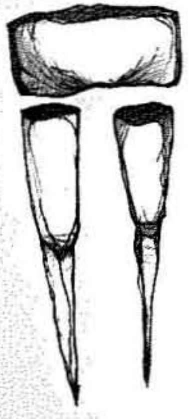
ROSELEE GOLDBERG

A ARTE DA PERFORMANCE

A ARTE DA PERFORMANCE

DO FUTURISMO AO PRESENTE

ROSELEE GOLDBERG



ORFEU NEGRO

A ARTE DA PERFORMANCE

DO FUTURISMO AO PRESENTE

ROSELEE GOLDBERG

ORFEU NEGRO

Para esta edição portuguesa de *A Arte da Performance: do futurismo ao presente* utilizámos a tradução brasileira de Jefferson Luiz Camargo. Tendo em conta as conhecidas disparidades na enunciação discursiva entre o português do Brasil e o de Portugal, procedemos neste texto, além da revisão pelo original em inglês, a uma adaptação que incidiu nas particularidades ortográficas, diacríticas, lexicais e sintácticas da variante brasileira.

TÍTULO ORIGINAL
Performance Art: from futurism to the present
AUTORA
RoseLee Goldberg
TRADUÇÃO
Jefferson Luiz Camargo
ADAPTAÇÃO E REVISÃO
Carla Oliveira e Rui Lopes

CAPA
Alfaiataria c/ ilustrações de Ricardo Castro
DESIGN
Alfaiataria

COPYRIGHT
Edição publicada por acordo com Thames & Hudson Ltd, Londres.
© 1988 e 2001 Thames & Hudson Ltd, Londres
Todos os direitos reservados

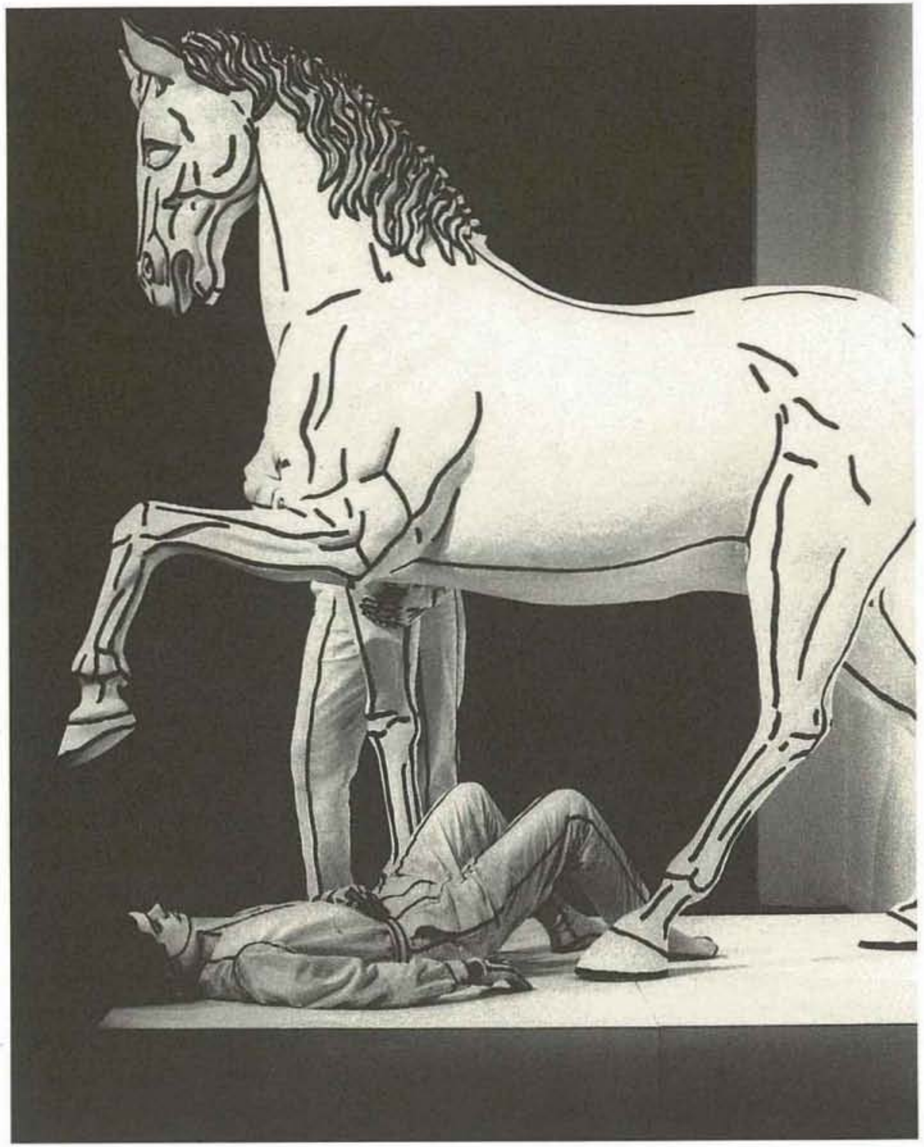
1ª EDIÇÃO PORTUGUESA
Lisboa, 2007

DEPÓSITO LEGAL n.º 265248/07
ISBN 978-989-95565-0-8

ORFEU NEGRO
Rua da Trindade n.º 5 - 2.º fte.
1200-467 Lisboa | Portugal
tel 21 324 41 70 | fax 21 324 41 71
www.orfeunegro.org | info@orfeunegro.org

ORFEU NEGRO é uma chancela de Antígona, editores refractários

Para a Pauline e o Allan



[1]

[1] O fascínio de Raymond O'Daly pelo desenho é visível em *The Conversion of Post-Modernism*, 1986.

PREFÁCIO

A performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970. Nessa época, a arte conceptual – que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida –, estava no seu apogeu, e a performance, frequentemente uma demonstração, ou execução, dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. Surgiram espaços dedicados à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram-se revistas especializadas.

Esta primeira história da performance é publicada precisamente nessa altura (1979), vindo não só sublinhar a existência de uma longa tradição de artistas que optaram pela performance ao vivo como meio de expressão das suas ideias, mas também a importância do papel desses eventos na história da arte. É interessante observar que a performance fora, até aí, insistentemente deixada de lado no processo de avaliação do desenvolvimento artístico, sobretudo no que se refere ao período moderno, o que se deveu mais à dificuldade de conseguir situá-la na história da arte do que a qualquer omissão deliberada.

A amplitude e a riqueza desta história tornaram ainda mais evidente o problema da sua omissão. Afinal, os artistas não se serviam da performance para, pura e simplesmente, atrair publicidade sobre si próprios, mas com o objectivo de pôr em prática as diversas ideias formais e conceptuais na base da criação artística. Aliás, as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida.

Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direcções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições –, a performance situou-se, ao longo do século XX, no primeiro plano dessas actividades: uma vanguarda da vanguarda. Muito embora a maior parte do que actualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a centrar-se nos objectos de arte produzidos em cada um dos respectivos períodos, foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para dar resposta a questões controversas. A performance serviu igualmente aos membros desses grupos, quando ainda tinham apenas entre vinte a trinta e poucos anos, para testarem as suas ideias, às quais só mais tarde deram expressão sob a forma de objectos. Os primeiros dadaístas de Zurique, por exemplo, eram maioritariamente poetas, artistas de cabaré e *performers* que, antes de criarem os próprios objectos dadaístas, apresentavam obras dos movimentos precedentes, como o expressionismo. Similarmente, quase todos os dadaístas e surrealistas parisienses foram poetas, escritores e agitadores antes de passarem à criação de objectos e pinturas surrealistas. O texto de Breton *Surrealismo e pintura*, escrito em 1928, foi uma tentativa tardia de encontrar uma possibilidade de expressão pictórica para o ideário surrealista e, como tal, continuou a colocar a questão: "O que é a pintura surrealista?" ainda durante alguns anos após a sua publicação. Afinal, o mesmo Breton afirmara, quatro anos antes, que o *acte gratuit* surrealista por excelência seria pegar numa pistola e disparar a esmo para uma rua cheia de gente.

Os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano. A performance serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura. O interesse recíproco do público por tal meio de expressão artística, sobretudo na década de 1980, provém de uma aparente vontade de ter acesso ao mundo da arte, de se tornar espectador dos seus rituais e da sua comunidade diferenciada, de se deixar surpreender pelas criações inusitadas, sempre transgressoras, destes artistas. A obra pode ter a forma de espectáculo a solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e ser apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um "espaço alternativo", um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios.

Quer se trate de um ritual tribalista, de uma representação medieval da Paixão de Cristo, de um espectáculo renascentista ou das *soirées* organizadas pelos artistas da década de 1920 nos seus ateliers de Paris, a performance conferiu ao artista uma presença na sociedade. Consoante a natureza da performance, chamamos a essa presença esotérica, xamanística, educativa, provocatória, ou mero entretenimento. Os exemplos renascentistas chegam mesmo a mostrar o artista no papel de criador e director de espectáculos públicos, desfiles fantásticos e triunfais, que frequentemente exigiam a construção de primorosos edifícios temporários, ou de eventos alegóricos que recorriam aos talentos multimédia atribuídos ao homem do Renascimento. Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti, em Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da Vinci vestiu os seus *performers* como planetas e pô-los a declamar versos sobre a Idade de Ouro num quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490); e o artista barroco Gian

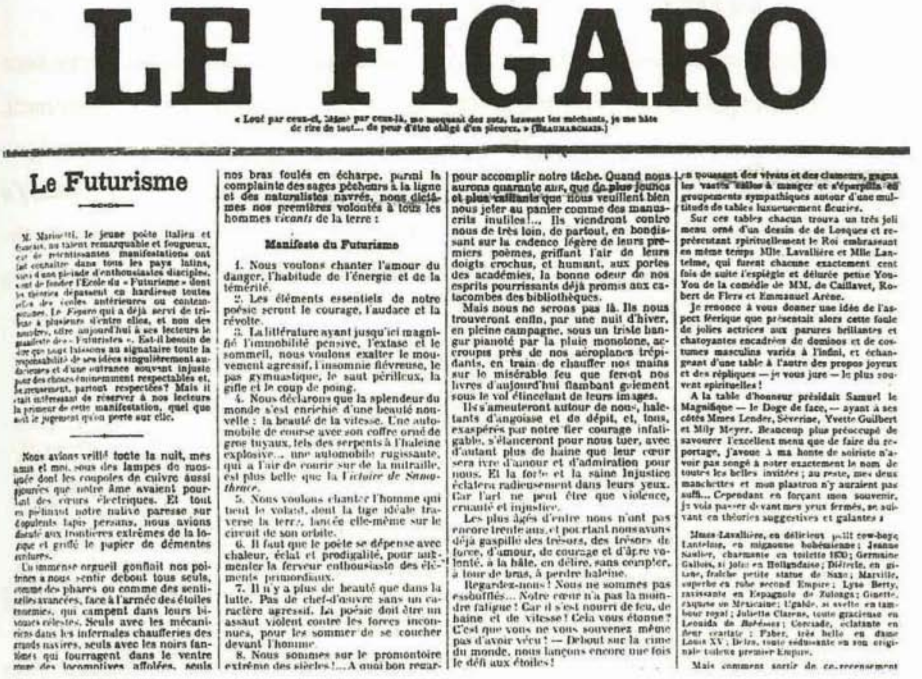
Lorenzo Bernini montou espectáculos para os quais escreveu guiões, desenhou o cenário e os figurinos, construiu elementos arquitectónicos e chegou a criar cenas realistas de uma inundação, como em *L'Inondazione del Tevere* [A inundação do Tibre], de 1638.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, *slides* e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados.

A terceira edição deste livro é uma actualização do texto que, em 1978, procurou reconstituir as etapas de uma história que nunca tinha sido contada. Com este carácter de primeira abordagem histórica, colocava questões sobre a natureza da arte e explicava o importante papel da performance no desenvolvimento da actividade artística do século XX. Mostrava como os artistas optaram pela performance para se libertarem dos meios de expressão dominantes – a pintura e a escultura – e das limitações impostas pelo sistema dos museus e das galerias, usando-a também como forma provocatória de reagir às mudanças – quer políticas, no sentido mais amplo, quer culturais. Numa edição posterior, observou-se o papel desempenhado pela performance na destruição das barreiras entre as belas-artes e a cultura popular. Aí se assinalava como a presença viva do artista e a focalização no seu corpo se tornaram cruciais para o conceito de "real", além de constituírem uma base para o desenvolvimento das instalações, da videoarte e da fotografia artística no final do século XX. Esta última edição descreve o enorme aumento do número de *performers* e de espaços dedicados à realização da performance, não apenas na Europa e nos Estados Unidos, mas em todo o mundo, à medida que ela se foi tornando o meio de expressão escolhido para a articulação da "diferença" nos discursos sobre o multiculturalismo e a globalização. Revela também até que ponto o mundo académico passou a reconhecer a arte da performance como uma referência importante nos estudos culturais – quer na filosofia, na arquitectura ou na antropologia –, tendo desenvolvido uma linguagem teórica para proceder ao exame crítico do seu impacto na história intelectual. Tal como na primeira edição, mantém-se a advertência de que este livro não pretende ser um registo de todos os *performers* do século XX. Ele acompanha, principalmente, o desenvolvimento de uma sensibilidade; e o seu objectivo continua a ser o mesmo: colocar questões e descobrir novos pontos de vista. Da vida que está para além das suas páginas, só conseguirá dar uma vaga ideia.

NOVA IORQUE, Outubro de 2000.

FUTURISMO



LE FIGARO

« Loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, me moquant des sots, bravant les méchants, je me hâte de rire de tout... de peur d'être obligé d'en pleurer. » (Beaumarchais.)

Le Futurisme

M. Marinetti, le jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que de retentissantes manifestations ont fait connaître dans tous les pays latins, suivi d'une pléiade d'enthousiastes disciples, vient de fonder l'École du « Futurisme » dont les théories dépassent en hardiesse toutes celles des écoles antérieures ou contemporaines. Le *Figaro* qui a déjà servi de tribune à plusieurs d'entre elles, et non des moindres, offre aujourd'hui à ses lecteurs le manifeste des « Futuristes ». Est-il besoin de dire que nous laissons au signataire toute la responsabilité de ses idées singulièrement audacieuses et d'une outrance souvent injuste pour des choses éminemment respectables et, heureusement, partout respectées? Mais il était intéressant de réserver à nos lecteurs la primeur de cette manifestation, quel que soit le jugement qu'on porte sur elle.

Nous avions veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avions discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.

Un immense orgueil gonflait nos poitrines à nous sentir debout tous seuls, comme des phares ou comme des sentinelles avancées, face à l'armée des étoiles ennemies, qui campent dans leurs bivouacs célestes. Seuls avec les mécaniciens dans les infernales chaufferies des grands navires, seuls avec les noirs fantômes qui fourragent dans le ventre rouge des locomotives affolées, seuls

nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre :

Manifeste du Futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regar-

pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles !... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants déjà promis aux catacombes des bibliothèques.

Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images.

Ils s'ameuteront autour de nous, haletants d'angoisse et de dépit, et, tous, exaspérés par notre fier courage infatigable, s'élanceront pour nous tuer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera ivre d'amour et d'admiration pour nous. Et la forte et la saine Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.

Les plus âgés d'entre nous n'ont pas encore trente ans, et pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'âpre volonté, à la hâte, en délire, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.

Regardez-nous ! Nous ne sommes pas essoufflés... Notre cœur n'a pas la moindre fatigue ! Car il s'est nourri de feu, de haine et de vitesse ! Cela vous étonne ? C'est que vous ne vous souvenez même pas d'avoir vécu ! — Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !

en poussant des vivats et des clameurs, gagna les vastes salles à manger et s'éparpilla en groupements sympathiques autour d'une multitude de tables luxueusement fleuries.

Sur ces tables chacun trouva un très joli menu orné d'un dessin de de Losques et représentant spirituellement le Roi embrassant en même temps Mlle Lavallière et Mlle Lantelme, qui furent chacune exactement cent fois de suite l'espiègle et délurée petite You-You de la comédie de MM. de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène.

Je renonce à vous donner une idée de l'aspect féerique que présentait alors cette foule de jolies actrices aux parures brillantes et chatoyantes encadrées de dominos et de costumes masculins variés à l'infini, et échangeant d'une table à l'autre des propos joyeux et des répliques — je vous jure — le plus souvent spirituelles !

A la table d'honneur présidait Samuel le Magnifique — le Doge de face, — ayant à ses côtés Mmes Lender, Séverine, Yvette Guilbert et Mily Meyer. Beaucoup plus préoccupé de savourer l'excellent menu que de faire du reportage, j'avoue à ma honte de soiriste n'avoir pas songé à noter exactement le nom de toutes les belles invitées ; au reste, mes deux manchettes et mon plastron n'y auraient pas suffi... Cependant en forçant mon souvenir, je vois passer devant mes yeux fermés, se suivant en théories suggestives et galantes :

Mmes Lavallière, en délicieux petit cow-boy ; Lantelme, en mignonne bohémienne ; Jeanne Saulier, charmante en toilette 1830 ; Germaine Gallois, si jolie en Hollandaise ; Diéterle, en gitane, fraîche petite statue de Saxe ; Marville, superbe en robe second Empire ; Lyse Berty, ravissante en Espagnole de Zuloaga ; Ginette, exquise en Mexicaine ; Ugalde, si svelte en tambour royal ; Juliette Clarens, toute gracieuse en Leonida de *Bohêmes* ; Corciade, éclatante en fleur écarlate ; Faber, très belle en dame Louis XV ; Delza, toute séduisante en son originale toilette premier Empire.

Mais comment sortir de ce recensement

[2]

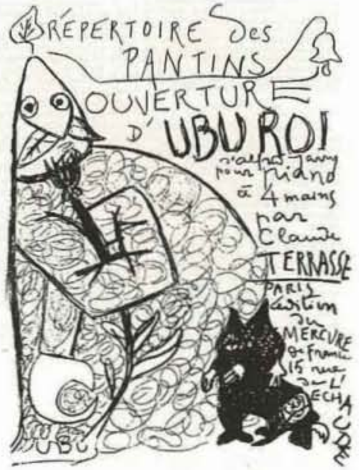
No início, a performance futurista era mais manifesto do que prática, mais propaganda do
que produção efectiva. A sua história começa em 20 de Fevereiro de 1909, em Paris, com
a publicação do primeiro manifesto futurista num jornal de grande circulação, *Le Figaro*. [2]
O autor do texto, o rico poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, escrevendo da luxuosa [3]
Villa Rosa, em Milão, escolhera o público parisiense como alvo do seu manifesto
de "violência incendiária". Este tipo de ataque aos valores estabelecidos da
pintura e das academias literárias era frequente numa cidade que desfrutava
da reputação de "capital cultural do mundo". Não era sequer a primeira vez
que um poeta italiano procurava publicidade pessoal de forma tão ruidosa:
D'Annunzio, compatriota de Marinetti, apelidado *Il Divino Imaginifico*,
recorrera a práticas igualmente extravagantes em Itália, no virar do século.

[3]

[2] Página com o *Manifesto futurista*, publicado no *Le Figaro* em Fevereiro de 1909. **[3]** F.T. Marinetti.

REI UBU E LE ROI BOMBANCE

Marinetti tinha vivido em Paris de 1893 a 1896. Nos cafés, salões, banquetes literários e salas de baile frequentados por artistas excêntricos, escritores e poetas, o jovem Marinetti, com dezassete anos, sentiu-se imediatamente atraído pelo círculo que se formava em torno do periódico literário *La Plume* – Léon Deschamps, Remy de Gourmont, Alfred Jarry e outros. Foi aí que Marinetti conheceu os princípios do "verso livre", prontamente adoptados nos seus escritos. Em 11 de Dezembro de 1896, o ano em que voltou de Paris para Itália, foi apresentada uma performance admirável e criativa por Alfred Jarry, poeta e entusiasta do ciclismo, que tinha vinte e três anos na época em que a sua produção absurda e burlesca, *Rei Ubu*, estreou no Théâtre de l'Oeuvre [4] de Lugné-Poë. A peça seguia o modelo das farsas nas quais Jarry participara nos seus anos de escola em Rennes e os espectáculos de marionetas que produzira em 1888, no sótão da casa em que viveu durante a infância, com o título de *Théâtre des Phynances*. Jarry explicou as características principais da produção numa carta a Lugné-Poë, também publicada como prefácio da peça. A personagem principal, Ubu, viria identificada por uma máscara: uma cabeça de cavalo feita de papelão presa ao pescoço, "como no antigo teatro inglês". Haveria apenas um cenário, eliminando-se assim o subir e descer do pano, e, ao longo da encenação, um cavalheiro vestido a rigor ergueria cartazes indicativos da cena, como nos espectáculos de marionetas. A personagem principal faria "um tom de voz especial" e os figurinos teriam "o mínimo de cor e exactidão histórica possível". Esses elementos, acrescentava Jarry, seriam modernos, "uma vez que a sátira é moderna", e sórdidos, "porque tornam a acção mais ignóbil e repugnante [...]".

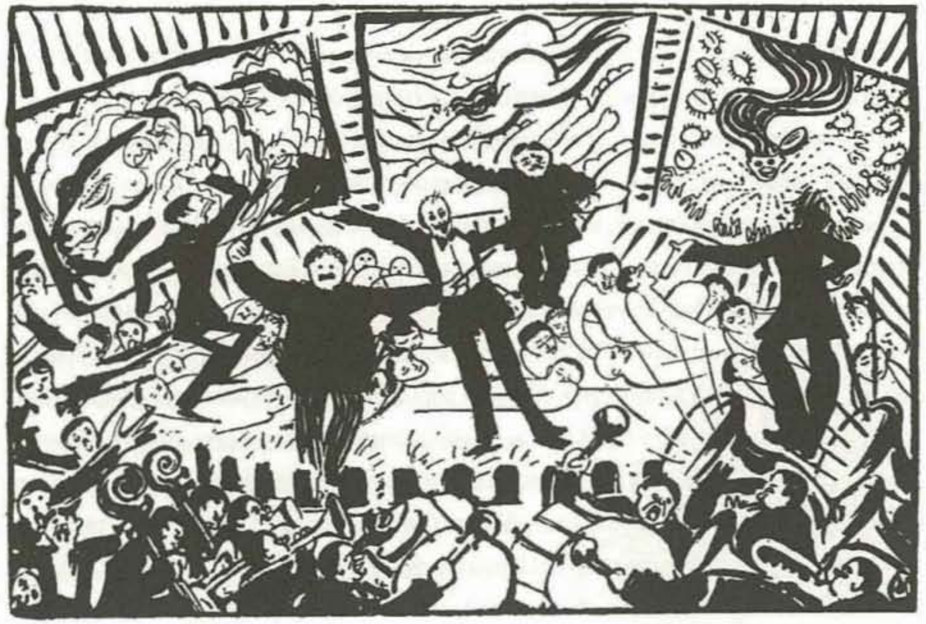

RÉPERTOIRE DES PANTINS
OUVERTURE D'UBU ROI
d'alfred Jarry pour piano à 4 mains par Claude TERRASSE
PARIS édition du MERCURE de France 15 rue de l'ECHAUDÉ
UBU

[4]

[4] Desenho de Alfred Jarry para o cartaz de *Rei Ubu*, 1896.

Toda a Paris literária se preparou para a noite de estreia. Antes de subir o pano, foi colocada no palco uma mesa tosca, coberta com um trapo "sórdido". O próprio Jarry apareceu com o rosto pintado de branco, bebericando de um copo, e, durante dez minutos, preparou a plateia para o que ela devia esperar. "A acção que está quase a ter início", declarou, "passa-se na Polónia, ou seja, em lugar nenhum." E o pano subiu, pondo à vista o cenário único – concebido pelo próprio Jarry com o auxílio de Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec e Paul Sérusier –, pintado de forma a representar, nas palavras de um observador inglês, "o interior e o exterior, e inclusive as zonas tórridas, temperadas e árcticas ao mesmo tempo". Então, Ubu (o actor Firmin Gémier), com uma roupa que lhe dava a forma de uma pêra, declamou a primeira fala da peça, na verdade uma única palavra: *merdre*. Um pandemónio instalou-se no teatro. Mesmo com o acréscimo de um "r", a palavra "merda" era rigorosamente proibida nos espaços públicos; de cada vez que Ubu repetia a palavra, a reacção era violenta. Enquanto o Pai Ubu, o representante da patafísica de Jarry, "a ciência das soluções imaginárias", ia abrindo caminho até ao trono da Polónia por entre a chacina generalizada, os músicos da orquestra pegavam-se aos socos e os manifestantes aplaudiam e vaiavam, demonstrando o seu apoio ou o seu repúdio perante o que ali se passava. Bastaram duas apresentações de *Rei Ubu* para o Théâtre de l'Oeuvre ficar famoso.

Não surpreende, portanto, que em Abril de 1909, dois meses depois da publicação do manifesto futurista no *Le Figaro*, Marinetti apresentasse no mesmo teatro a sua própria peça *Le Roi Bombance*. Sem conseguir ocultar a influência de Jarry, o antecessor de Marinetti na arte da provocação, *Le Roi Bombance* era uma sátira à revolução e à democracia. Apresentava-se como uma parábola do sistema digestivo, e o poeta-protagonista, *l'Idiot*, o único a reconhecer a guerra entre "os comedores e os comidos", suicidava-se em desespero. *Le Roi Bombance* não causou menos escândalo do que o patafísico de Jarry. As multidões enchiam o teatro para ver como o autoproclamado autor futurista punha em prática os ideais do seu manifesto. Na verdade, o estilo da apresentação não era assim tão revolucionário: a peça já fora publicada alguns anos antes, em 1905. E embora contivesse muitas ideias expressas no manifesto, deixava apenas entrever o tipo de performances que posteriormente viriam a dar fama ao futurismo.

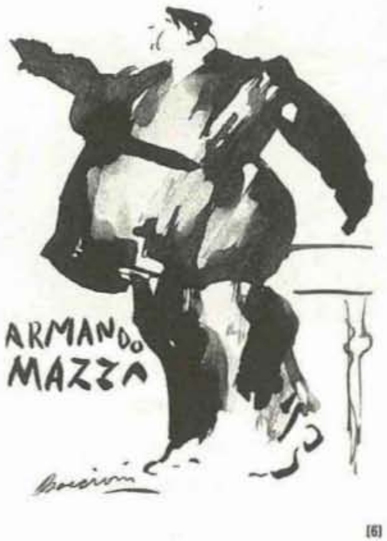


[5] Umberto Boccioni, caricatura de um Sarau Futurista, 1911.

[5]

O PRIMEIRO SARAU FUTURISTA

Ao regressar a Itália, Marinetti não perdeu tempo e começou a produzir a sua peça *Poupées électriques* [Bonecas eléctricas] no Teatro Alfieri, em Turim. Prefaciada, ao estilo de Jarry, por uma explosiva introdução em grande parte baseada no manifesto de 1909, a obra tornou Marinetti uma curiosidade no mundo da arte italiana e instituiu a "declamação" como uma nova forma de teatro, que viria a tornar-se a marca registada dos jovens futuristas nos anos seguintes. Itália, porém, estava em convulsão política, e Marinetti apercebeu-se das possibilidades de utilizar a inquietação pública, associando as ideias futuristas de reformulação das artes à grande agitação em volta das questões do nacionalismo e do colonialismo. Em Roma, Milão, Nápoles e Florença, os artistas faziam campanha a favor de uma intervenção contra a Áustria. Assim, Marinetti e os seus companheiros foram para Trieste, a cidade fronteiriça de importância central no conflito austro-italiano, e ali, em 12 de Janeiro de 1910, apresentaram o seu primeiro Sarau (*serata*) Futurista no Teatro Rossetti. Marinetti



[6] Umberto Boccion, caricatura de Armando Mazza, 1912.

[6]

vociferava contra o culto da tradição e da comercialização da arte, entoando louvores ao militarismo patriótico e à guerra, enquanto o corpulento Armando Mazza declamava o manifesto [6] futurista àquele público provinciano. A polícia austríaca, ou os "mictórios ambulantes", como eram ofensivamente apelidados os seus membros, tomou conhecimento do que se passava e, desde então, os futuristas adquiriram a sólida reputação de arruaceiros. O consulado austríaco queixou-se formalmente ao governo italiano, e os saraus futuristas subsequentes foram observados de perto pelos batalhões da polícia.

PINTORES FUTURISTAS TORNAM-SE PERFORMERS

Marinetti, inabalável, arregimentou pintores de Milão e arredores para a causa do futurismo, organizando outro Sarau no Teatro Chiarella, em Turim, no dia 8 de Março de 1910. Um mês depois, os pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, com o omnipresente Marinetti, publicaram o *Manifesto técnico da pintura futurista.* [7] Tendo já usado o cubismo e o orfismo para dar um aspecto moderno às suas pinturas, os jovens futuristas transformaram algumas das ideias do manifesto original sobre "velocidade e amor ao perigo" num projecto para a pintura futurista. Em 30 de Abril de 1911, um ano depois da publicação do manifesto conjunto, a primeira exposição colectiva de pintura sob a égide futurista foi inaugurada em Milão, com obras de Carrà, Boccioni e Russolo, entre outros. Essas obras mostravam como é que um manifesto teórico se podia, de facto, aplicar à pintura.

"O gesto nunca mais será, para nós, um *momento fixo* de dinamismo universal, mas, definitivamente, a *sensação dinâmica* eternizada", declararam esses artistas. Com afirmações igualmente obscuras sobre a "actividade", a "mudança" e uma arte "que encon-

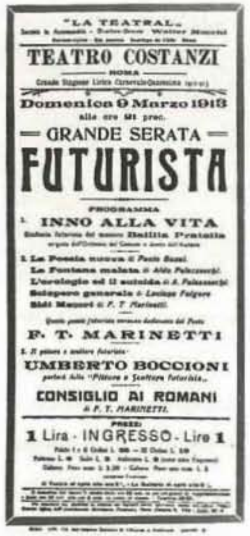
[7] Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni e Gino Severini, Paris, 1912.

tra os seus componentes naquilo que a rodeia”, os pintores futuristas voltaram-se para a performance como o meio mais directo de obrigar o público a conhecer as suas ideias. Segundo Boccioni, por exemplo, “a pintura deixou de ser uma cena exterior, o cenário de um espectáculo teatral”. E Soffici, na mesma linha, acrescenta que “o espectador [deve] viver no centro da acção reproduzida pela pintura”. Era este preceito para a pintura futurista que também justificava as actividades dos pintores como *performers*.

A performance garantia o desconcerto de um público acomodado. Dava aos seus praticantes a liberdade de serem, ao mesmo tempo, “criadores”, implantando um novo tipo de teatro artístico, e “objectos de arte”, uma vez que não faziam nenhuma separação entre a sua arte como poetas, pintores ou *performers*. Essas intenções ficaram muito claras nos manifestos subsequentes, em que se instruíam os pintores a “ir para as ruas, incitar a violência a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística”. E, fiéis ao ritual, foi exactamente isso que eles fizeram. A reacção das plateias não foi menos anárquica – arremesso de batatas, laranjas e qualquer outra coisa que o público exaltado conseguisse encontrar nos mercados mais próximos. Numa dessas ocasiões, Carrà retaliou nos seguintes termos: “Lancem uma ideia em vez de batatas, seus idiotas!”

Prisões, condenações, um dia ou dois na cadeia e publicidade gratuita nos dias seguintes foi o que se sucedeu a muitos saraus, mas era exactamente esse o efeito que eles desejavam obter: Marinetti chegou a escrever um manifesto sobre “O prazer de ser vaiado”, como parte de *Guerra: A única higiene* (1911-15). Os futuristas devem ensinar todos os escritores e *performers* a desprezar o público, asseverava. O aplauso indicava apenas “uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem digerida”. A vaia assegurava ao actor que o público estava vivo, e não completamente cego por “intoxicação intelectual”. Sugeria vários artifícios para enfurecer o público: vender o mesmo bilhete a duas pessoas, pôr cola nos assentos. Também incentivava os seus amigos a fazerem no palco a primeira coisa que lhes passasse pela cabeça.

E foi em consonância com essas ideias que, em 1914, no Teatro dal Verme, em Milão, os futuristas rasgaram e pegaram fogo a uma bandeira austríaca, levando depois o tumulto para as ruas, onde outras bandeiras austríacas foram queimadas à frente das “famílias gordas que se lambuzavam com gelado”.



"LA TEATRAL"

TEATRO COSTANZI

ROMA

Domenica 9 Marzo 1913

alle ore 21 prec.

GRANDE SERATA

FUTURISTA

PROGRAMMA

1. INNO ALLA VITA

F. T. MARINETTI

UMBERTO BOCCIONI

CONSIGLIO AI ROMANI

di F. T. MARINETTI

1 Lira - INGRESSO - Lire 1

[8] Cartaz de um Sarau Futurista, Teatro Costanzi, Roma, 1913.

MANIFESTOS SOBRE A PERFORMANCE

[9] Marinetti, com Cangiullo, a discursar num Sarau Futurista.

Os manifestos de Pratella sobre a música futurista tinham surgido em 1910 e 1911, e neste último ano apareceu também um manifesto consagrado aos dramaturgos futuristas (assinado por treze poetas, cinco pintores e um músico). Estes textos estimulavam os artistas a apresentar performances mais elaboradas; e as experiências com as performances, por sua vez, levavam a manifestos mais detalhados. Por exemplo, meses de saraus improvisados, com a sua vasta gama de tácticas performativas, deram origem ao *Manifesto do teatro de variedades*, tornando-se assim oportuno formular uma teoria oficial do teatro futurista. Publicado em Outubro de 1913 e reproduzido um mês depois no *Daily Mail* de Londres, este manifesto não mencionava os saraus anteriores, mas esclarecia as intenções que presidiam a muitas daquelas ocasiões memoráveis. A revista *Lacerba*, sediada em Florença e anteriormente produzida por rivais dos futuristas, tornar-se-ia, também por volta de 1913, e depois de muita discussão, o órgão oficial dos futuristas.

Marinetti admirava o teatro de variedades principalmente porque este género tinha "a sorte de não possuir tradição, mestres ou dogmas". Na realidade, o teatro de variedades possuía os seus mestres e as suas tradições, mas o que o transformava no modelo ideal para as performances futuristas era exactamente a sua *variedade* – a mistura de cinema, acrobacia, música, dança, números de palhaços e "toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdo, arrastando a inteligência para as raias da loucura".

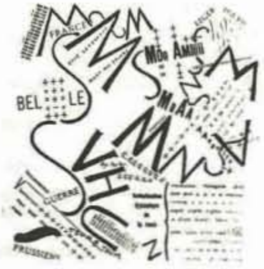
Outros factores justificavam ainda o seu enaltecimento. Em primeiro lugar, o teatro de variedades não seguia um guião (algo que Marinetti considerava totalmente desnecessário). Na sua opinião, os autores, actores e técnicos do teatro de variedades tinham apenas uma razão para existir, que era "inventar constantemente novos elementos de assombro". Além disso, o teatro de variedades obrigava o público a participar, libertando-o do seu papel passivo de "*voyeur* estúpido". E, visto que o público "coopera desse modo com a fantasia dos actores, a acção desenvolve-se simultaneamente no palco, nos camarotes e no fosso da orquestra". Além do mais, o teatro de variedades explicava "rápida e incisivamente", tanto aos adultos como às crianças, "os problemas mais abstrusos e os acontecimentos políticos mais complexos".

Naturalmente, outro aspecto dessa forma de cabaré que empolgava Marinetti era o facto de ser "anti-académica, primitiva e ingénua e, portanto, tão mais conseguida quanto mais inesperadas fossem as suas descobertas e mais simples os seus meios". Consequentemente, no fluxo da lógica de Marinetti, o teatro de variedades "destrói o Solene, o Sagrado, o Sério e o Sublime na Arte com A maiúsculo". E por fim, como vantagem adicional, Marinetti oferecia o teatro de variedades "a todos os países (como Itália) que não têm uma capital que se possa considerar como epítome do brilhantismo de Paris, esse centro magnético do luxo e dos prazeres ultra-refinados". Uma *performer* viria a personificar a quintessência da destruição do Solene e do Sublime, oferecendo uma performance do prazer. Valentine de Saint-Point, autora do *Manifesto da luxúria* (1913), apresentou, em 20 de Dezembro de 1913, na Comédie des [10] Champs-Elysées em Paris, um curioso espectáculo de dança – poemas de amor, poemas de guerra, poemas de atmosfera – diante de grandes painéis de lona sobre os quais se projectavam luzes coloridas. Noutras paredes eram projectadas equações matemáticas, enquanto uma música de fundo de Satie e Debussy acompanhava o seu elaborado espectáculo. Mais tarde, em 1917, ela viria a apresentar essa mesma performance no Metropolitan Opera House, em Nova Iorque.

[10]

INSTRUÇÕES SOBRE COMO REALIZAR UMA PERFORMANCE

Uma versão mais cuidadosa e elaborada dos primeiros saraus, ilustrando algumas das novas ideias expostas no *Manifesto do teatro de variedades*, foi *Piedigrotta*, escrito por Francesco Cangiullo como um drama de "palavras-em-liberdade" (*parole in libertà*), em que actuaram Marinetti, Balla e Cangiullo, na Galeria Sprovieri, em Roma, nos dias 29 de Março e 5 de Abril de 1914. Para o evento, a galeria, iluminada por luzes vermelhas, expunha nas paredes pinturas de Carrà, Balla, Boccioni, Russolo e Severini. A companhia – "uma trupe de anões usando uma profusão de fantásticos chapéus de papel de seda" (na verdade, Sprovieri, Balla, Depero, Radiante e Sironi) – auxiliava Marinetti e Balla. Com o próprio autor a acompanhá-los ao piano, "declamaram as 'palavras-em-liberdade' do futurista independente Cangiullo". Cada um ficou responsável por diferentes instrumentos barulhentos "de fabricação caseira" – grandes conchas do mar, um arco de violino (ou seja, um serrote cheio de chocalhos de lata) e uma pequena caixa de terracota coberta com pele de animal. A essa caixa ajustaram uma cana que vibrava ao ser "golpeada por mãos molhadas". Segundo a típica prosa "absurda" de Marinetti, a caixa representava uma "violenta ironia com a qual uma raça jovem e sadia neutraliza e combate todos os venenos nostálgicos do luar".

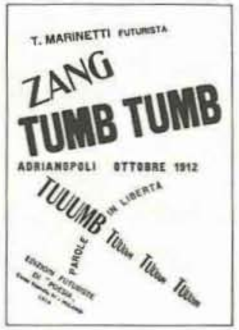


[11]

---

[10] Valentine de Saint-Point em *Poema de atmosfera*, dançado na Comédie des Champs-Elysées em 20 de Dezembro de 1913. Uma das poucas mulheres que actuaram em performances futuristas, Valentine foi a única futurista a apresentar-se em Nova Iorque, no Metropolitan Opera House, em 1917.

[11] Marinetti, *Tavola Parolibera*, 1919.

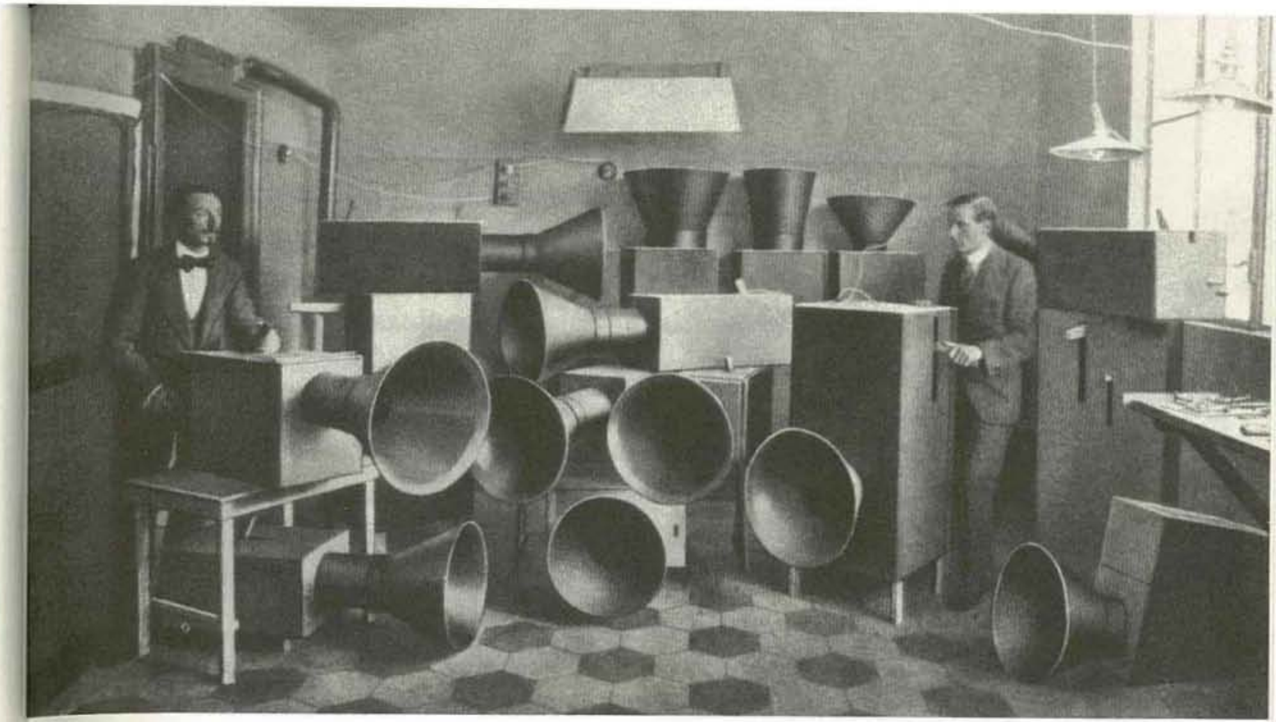


[12]

Como era de esperar, essa performance levou a outro manifesto, o da *Declamação dinâmica e sinóptica*. No essencial, o manifesto ensinava os futuros *performers* a realizar o acto performativo, ou "declamar", como dizia Marinetti, salientando que o objectivo dessa "técnica declamatória" consistia em "libertar os círculos intelectuais da antiga declamação, estática, pacifista e nostálgica", a favor de uma nova declamação, dinâmica e belicosa. Marinetti atribuiu a si próprio a "inquestionável primazia de declamador do verso livre e das palavras-em-liberdade", o que o habilitava a perceber as deficiências da declamação como fora até aí entendida. O declamador futurista, insistia ele, deveria declamar tanto com as suas pernas como com os seus braços. As mãos do declamador deveriam, além disso, brandir diferentes instrumentos ruidosos.

Piedigrotta foi o primeiro exemplo de uma declamação dinâmica e sinóptica. O segundo teve lugar na Galeria Doré, em Londres, no final de Abril de 1914, pouco depois de Marinetti ter regressado de uma *tournée* por Moscovo e São Petersburgo. De acordo com a crítica publicada pelo *Times*, muitos objectos emblemáticos da "ultramoderna escola artística pendiam do tecto da galeria", e "Mademoiselle flicflic chapchap" – uma bailarina com pernas de piteira e pescoço de cigarro – participava na encenação. Dinâmica e sinopticamente, Marinetti declamou vários trechos da sua performance *Zang tumb tumb* (sobre o [12] cerco de Adrianopólis), assim descrita pelo próprio: "À minha frente, na mesa, eu tinha um telefone, e algumas tábuas e martelos que me permitiam imitar as ordens do general turco e os sons da artilharia e das metralhadoras". Foram colocados quadros pretos em três pontos da sala, em direcção aos quais, sucessivamente, ele "corria ou andava e onde, com o giz, esboçava rapidamente uma analogia. À medida que se iam voltando para acompanhar a evolução dos meus movimentos, os espectadores participavam na acção, com os seus corpos totalmente dominados pela emoção durante os violentos efeitos da batalha descrita pelas minhas palavras-em-liberdade." Num espaço contíguo, o pintor Nevinson tocava em dois enormes tambores quando Marinetti, por telefone, assim lhe pedia para fazer.

[12] Página de rosto de *Zang Tumb Tumb*, de Marinetti, 1914.



[13]

MÚSICA DO RUÍDO

Zang tumb tumb, a "artilharia onomatopeica" de Marinetti, como ele se referia à obra, foi originalmente escrita numa carta enviada das trincheiras búlgaras para o pintor Russolo, em 1912. Inspirado pela descrição que Marinetti aí fazia da "orquestra da grande batalha" – "a cada cinco segundos, os canhões do cerco rompiam o espaço com uma ruidosa anarquia de acordes – TAM TUUUMB, um confronto de quinhentos ecos dispostos a massacrá-lo, despedaçá-lo, dispersá-lo pelo infinito" –, Russolo começou a explorar a arte do ruído.

Depois de um concerto de Balilla Pratella em Roma, em Março de 1913, num Teatro Costanzi com lotação esgotada, Russolo escreveu o seu manifesto *A arte dos ruídos*. A obra musical de Pratella tinha-lhe permitido confirmar que era viável produzir música com sons mecânicos. Dirigindo-se a Pratella, Russolo explicou que, enquanto ouvia a execução orquestral da "poderosa música futurista" desse compositor, concebera uma nova arte, a arte dos ruídos, uma consequência lógica das inovações de Pratella. Russolo propunha uma definição mais precisa de

[13] Russolo e o assistente Piatti com os seus *intonarumori*, 1913.

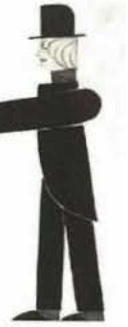
ruído: explicava que na Antiguidade só havia o silêncio, mas que, com a invenção da máquina no século XIX, "nasceu o ruído". Agora, dizia, o ruído chegara para reinar "soberano sobre a sensibilidade humana". Além disso, a evolução da música seguia de perto a "multiplicação das máquinas", gerando uma competição de ruídos "não apenas na barulhenta atmosfera das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso", de modo que "o som puro, na sua insignificância e monotonia, já não consegue despertar emoção".

A arte dos ruídos de Russolo pretendia combinar o barulho dos autocarros, das explosões de motores, dos comboios, dos gritos das multidões. Construíram-se instrumentos especiais que produziam esses efeitos ao girar uma manivela. Caixas de madeira rectangulares que chegavam a ter quase um metro de altura, com amplificadores em forma de funil, continham vários motores que produziam uma "família de ruídos": a orquestra futurista. Segundo Russolo, era possível produzir, no mínimo, trinta mil ruídos diferentes.

As primeiras performances de música do ruído foram apresentadas na luxuosa mansão de Marinetti, a Villa Rosa, em Milão, no dia 11 de Agosto de 1913, e, em Junho do ano seguinte, no Coliseu de Londres. O *London Times* publicou uma crítica relativa ao [13] concerto: "Instrumentos estranhos em forma de funil [...]faziam lembrar os sons produzidos pelas máquinas de um navio a vapor durante uma má travessia, e é possível que os músicos – ou deveríamos chamar-lhes 'chinfrineiros'? – tenham sido imprudentes por apresentarem a segunda parte do espectáculo [...] depois dos gritos piedosos de 'Chega!' que lhes eram lançados de todas as secções do auditório."

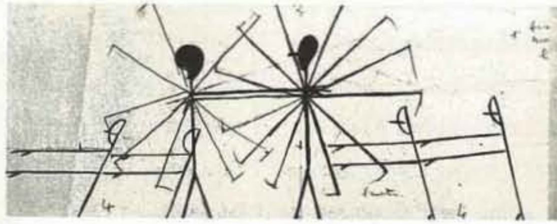
MOVIMENTOS MECÂNICOS

A música do ruído foi incorporada nas performances, geralmente como música de fundo. Contudo, assim como o manifesto da *Arte dos ruídos* propunha meios para mecanizar a música, o da *Declamação dinâmica e sinóptica* formulava regras para acções corporais baseadas nos movimentos *staccato* das máquinas. "Gesticulem geometricamente", aconselhava o manifesto, "de uma maneira topológica, como os desenhadores criando sinteticamente, em pleno ar, cubos, cones, espirais e elipses."

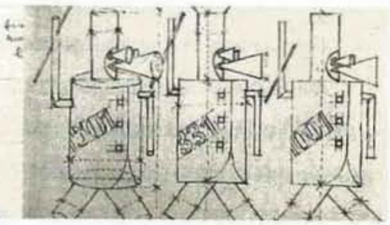


Macchina tipografica de Giacomo Balla, de 1914, pôs em prática essas instruções numa performance apresentada em privado a Diaghilev. Doze pessoas, cada qual parte de uma máquina, apresentavam-se diante de um pano de fundo pintado com uma única palavra: *tipografica*. De pé, um atrás do outro, seis *performers* com os braços estendidos simulavam um êmbolo, enquanto outros seis criavam uma "roda" impulsionada pelos êmbolos. As performances eram ensaiadas para assegurar a exactidão mecânica dos movimentos. Um dos participantes, o arquitecto Virgilio Marchi, descreveu a forma como Balla tinha feito as marcações para os *performers* segundo desenhos geométricos, levando cada um a "representar a alma das diferentes peças de uma prensa tipográfica rotativa". Cada intérprete devia emitir um som onomatopaico que acompanhasse o seu movimento específico. "Disseram-me para repetir com veemência a sílaba 'STA'", contaria Marchi. [14] [14,15]

Essa mecanização do *performer* ia ao encontro das ideias do encenador e teorizador teatral inglês Edward Gordon Craig, cuja influente revista *The Mask* (que reimprimira o *Manifesto do teatro de variedades* em 1914) era publicada em Florença. Enrico Prampolini, nos seus manifestos sobre a *Cenografia futurista* e a *Atmosfera cénica futurista* (ambos de 1915), reclamava, tal como fizera Craig em 1908, a abolição do *performer*. Craig sugerira a substituição do *performer* por uma *Übermarionette*, mas na verdade nunca aplicou essa teoria às suas produções. Num ataque velado a Craig, Prampolini propõe a eliminação das "actuais supermarionetas recomendadas por alguns dos mais recentes *performers*". Apesar de tudo, os futuristas construíram, de facto, essas criaturas não humanas e "contracenaram" com elas.

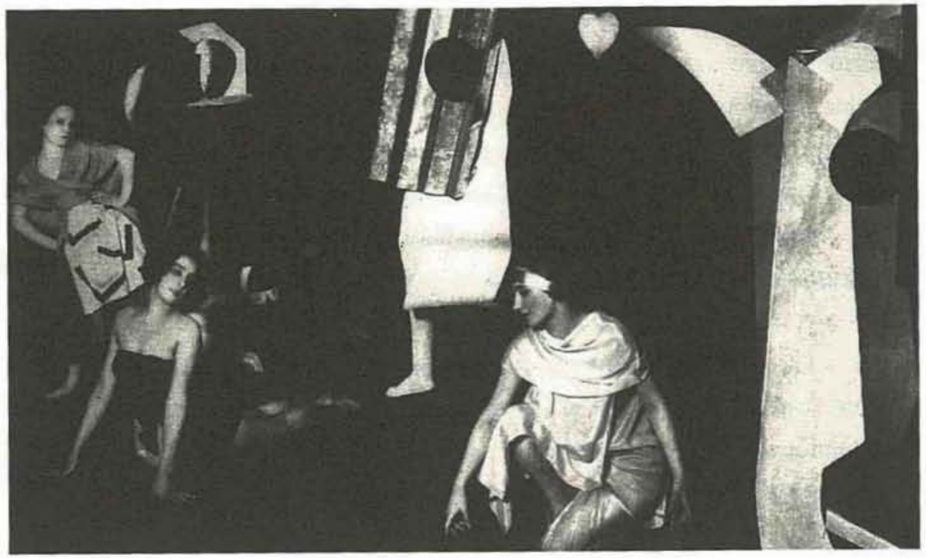


[15]



[16]

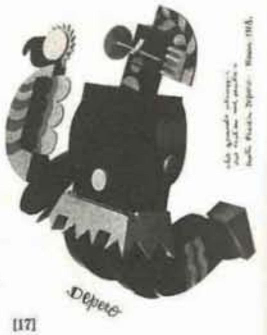
[14] Personagem mecânico da composição futurista *Macchina tipografica*, 1914, de G. Balla. **[15]** Balla, desenho representando a movimentação dos actores para *Macchina tipografica*, 1914. **[16]** Figurinos de Depero para *Macchina del 3000*, *ballet* mecânico com música de Casavola, 1924.



[18]

Gilbert Clavel e Fortunato Depero, por exemplo, apresentaram em 1918 um programa de
[17] cinco breves performances no teatro de marionetas, Teatro dei Piccoli, no Palazzo Odescalchi, em Roma. *Danças plásticas* foi concebida para marionetas que não tinham um tamanho natural. O "grande selvagem", uma das figuras criadas por Depero, era mais alta do que um homem; a sua singularidade residia num pequeno palco que lhe saía da barriga e revelava minúsculos "selvagens" executando a sua própria dança de marionetas. Uma das sequências incluía uma "chuva de cigarros", e outra uma "dança das sombras" – "sombras dinâmicas, construídas – jogos de luz". Com dezoito apresentações, *Danças plásticas* foi um grande sucesso do repertório futurista.

[18] *O mercador de corações*, de Prampolini e Casavola, apresentada em 1927, juntava personagens humanas e marionetas em tamanho natural, que caíam do tecto. De concepção mais abstracta e com menor mobilidade do que a marioneta tradicional, essas estatuetas "contracenavam" com os actores de carne e osso.

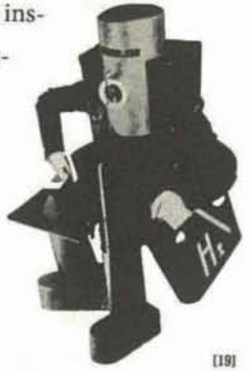


[17]

[17] "O grande selvagem", uma das marionetas de F. Depero para *Danças plásticas*, co-criação de Depero e Clavel. **[18]** Enrico Prampolini e Franco Casavola, *O mercador de corações*, 1927.

BALLETS FUTURISTAS

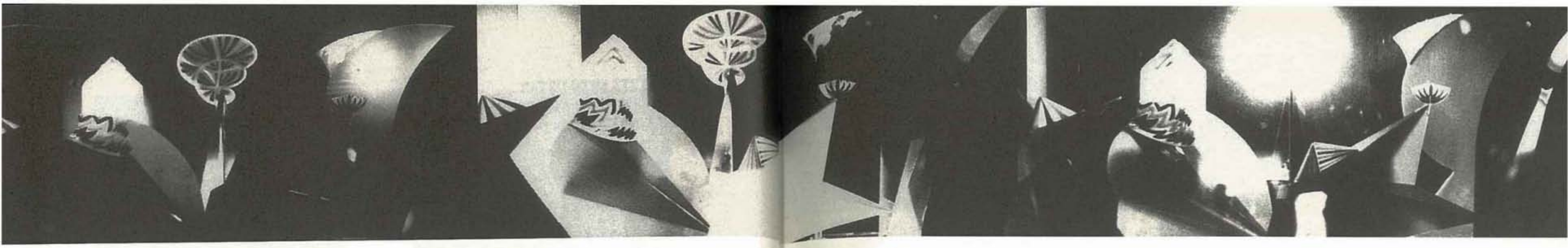
Por trás dessas marionetas mecânicas e do cenário móvel estava o compromisso futurista de integrar personagens e cenários num ambiente contínuo. Em 1919, por exemplo, Ivo Pannaggi criou figurinos mecânicos para *Balli Meccanichi*, introduzindo-os no cenário futurista pintado, enquanto Balla, numa performance de 1917, inspirada em *Fogo de artifício*, de Stravinski, fizera experiências com a "coreografia" do próprio cenário. Apresentados como parte do programa dos Ballets Russes de Diaghilev no Teatro Costanzi, em Roma, os únicos "*performers*" em *Fogo de artifício* eram as luzes e o cenário móveis. O cenário consistia numa versão tridimensional ampliada de uma das pinturas de Balla, e o próprio Balla regia o "*ballet* de luzes" a partir de um teclado de controlo da luz. Tanto o palco como o auditório iam sendo alternadamente iluminados e escurecidos; no total, esta performance sem actores só durou cinco minutos, durante os quais, segundo as anotações de Balla, o público assistiu a nada menos do que quarenta e nove cenários diferentes. [19] [20]



[19]

Para os "*ballets*" com *performers* de carne e osso, Marinetti criou novas instruções sobre a movimentação dos actores no seu manifesto da *Dança futurista*, de 1917, no qual reconhecia, inesperadamente, as qualidades admiráveis de alguns bailarinos contemporâneos como, por exemplo, Isadora Duncan, Loie Fuller e Nijinski, "com quem a geometria pura da dança, livre da imitação e sem estímulo sexual, aparece pela primeira vez". Advertia, porém, que era preciso extrapolar "as possibilidades musculares" e procurar na dança "aquele corpo ideal e múltiplo do motor, com o qual sonhamos há tanto tempo". E Marinetti explicou detalhadamente como é que isso deveria ser feito. Propôs uma *Dança da Granada*, para a qual traçou instruções sobre como "marcar com os pés o *bum-bum* do projéctil saindo da boca do canhão". E, para a *Dança da Aviadora*, recomendou que a bailarina "simulasse, com contorções e meneios do corpo, os sucessivos esforços de um avião que tenta descolar"! Contudo, qualquer que fosse a natureza da "metalicidade da dança futurista", os actores continuavam a ser apenas

[19] Pannagi, figurino para um *ballet* de M. Michailov, c. 1919. Os trajes "deformavam toda a figura, criando movimentos mecânicos".



[20]

um dos componentes da performance geral. Os inúmeros manifestos sobre cenografia, pantomima, dança ou teatro insistiam obsessivamente na fusão entre intérprete e cenografia num espaço especialmente projectado para esse efeito. Som, cena e gesto, como escrevera Prampolini no seu manifesto da *Pantomima futurista*, "devem criar um sincronismo psicológico na alma do espectador". Tal sincronismo, explicava ele, respondia às leis de simultaneidade que já dominavam "a sensibilidade futurista mundial".

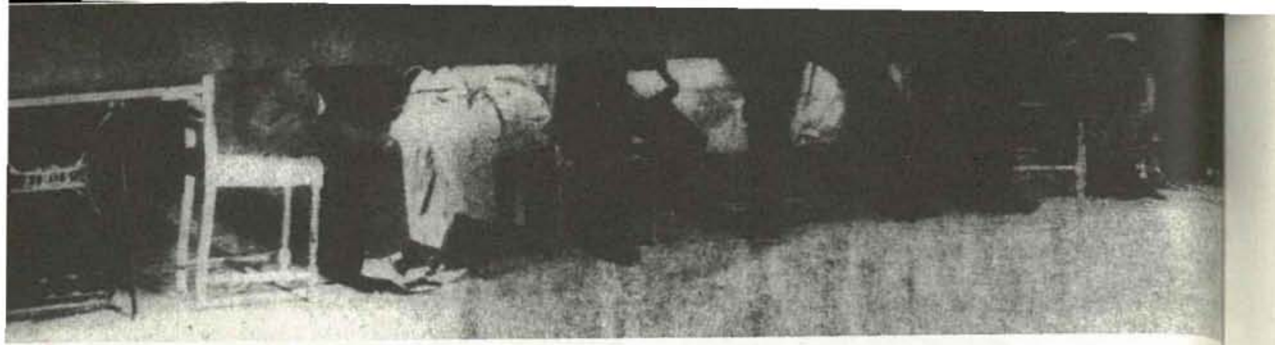
TEATRO SINTÉTICO

Esse "sincronismo" fora apresentado em pormenor no manifesto do *Teatro futurista sintético* de 1915. A ideia explicava-se facilmente: "*Sintético*. Isto é, muito breve. Condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos." O teatro de variedades defendera que se representasse numa única noite, condensadas e misturadas, todas as tragédias gregas, francesas e italianas. Sugerira igualmente que se reduzisse a obra completa de Shakespeare a um único acto. Da mesma maneira, a síntese (*sintesi*) futurista consistia deliberadamente em performances breves, "de uma só ideia". Como exemplo, a única ideia contida em *Acto negativo*, de Bruno Corra e Emilio Settimelli, era exactamente essa – a negação. Um homem entra no palco; está "ocupado, preocupado, [...] e anda furiosamente para lá e para cá". Só se dá conta de que há um público presente quando tira o casaco, gritando: "Não tenho absolutamente nada a dizer-vos. Desçam o pano!".

[20] Projecto de Balla para *Fogo de artifício*, de Stravinski, 1917.

O manifesto condenava o "teatro passadista" pela forma como este tentava apresentar o espaço e o tempo de forma realista: "[esse tipo de teatro] enfia muitos quarteirões, paisagens e ruas num único espaço, como um enchido". Por oposição, o teatro futurista sintético chegaria mecanicamente, "por força da sua brevidade", [...] a um teatro totalmente novo, em perfeita sintonia com a nossa sensibilidade futurista rápida e lacónica." Assim, os cenários reduziam-se ao mínimo possível, como, por exemplo, numa das sínteses de Marinetti, *Pés*, que se centrava unicamente nos pés dos *performers*. "Uma [21] cortina debruada a preto deve ser erguida até à altura da barriga de uma pessoa, aproximadamente", explicava o guião. "O público só vê as pernas em acção. Os actores devem tentar conferir a máxima expressividade aos movimentos e acções das suas extremidades inferiores." Sete cenas, sem ligação entre si, incluíam ainda "pés" de objectos, incluindo duas poltronas, um sofá, uma mesa e uma máquina de costura movida a pedal. A breve sequência terminava com um pé a pontapear a canela de uma das outras figuras desincorporadas.

Em *Eles estão a chegar*, uma síntese de Marinetti, de 1915, os próprios acessórios de [22] cena eram as "personagens" principais. Numa sala luxuosa, iluminada por um grande candelabro, um mordomo anunciava simplesmente: "Eles estão a chegar." Nesse momento, dois criados arrumavam apressadamente oito cadeiras ao lado da poltrona, num semicírculo. Muito agitado, o mordomo corria pelo palco gritando "Briccatirakamekame". Repetia esta acção intrigante uma segunda vez. Então, os criados voltavam a arrumar os móveis, apagavam as luzes do candelabro e deixavam o palco fracamente

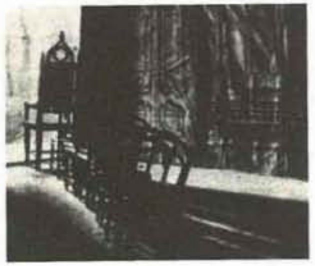


[21]

iluminado "pela luz da lua que entrava por uma janela alta". Em seguida, "comprimidos num dos cantos do cenário, os criados esperavam, trémulos de pavor, enquanto as cadeiras abandonavam a sala".

Os futuristas recusavam-se a explicar o significado destas sínteses. Nas suas palavras, "era estúpido explorar o primitivismo da multidão, que em última instância só quer ver o herói a ganhar e o vilão a perder". Não havia razão, prosseguia o manifesto, para que o público devesse sempre compreender na íntegra os objectivos e as razões de cada acção cénica. Apesar desta recusa em conferir "conteúdo" ou "significado" às sínteses, muitas delas baseavam-se em *gags* conhecidos da vida artística. A marcação do tempo era muito semelhante às sequências breves do teatro de variedades, com uma cena introdutória, desfecho cómico e saída rápida.

Génio e cultura, de Boccioni, consistia numa pequena história sobre um artista desesperado que se suicida atabalhoadamente, enquanto o crítico omnipresente, que "ao longo de vinte anos estudou em profundidade esse maravilhoso fenómeno (o artista)", observa a sua morte rápida. Nesse momento, o crítico exclama: "Muito bem, agora vou escrever uma monografia." E então, andando lentamente à volta do corpo do artista, "como um corvo perto de um cadáver", começa a escrever e a pensar em voz alta: "Por volta de 1915, nasceu um maravilhoso artista. [...] Como todos os grandes artistas, tinha 1,68 m de altura, e a sua largura..." E o pano descia.



[22]

[21] *Pés* (1915), de Marinetti, uma *síntesi* que consistia apenas nos pés de *performers* e de objectos. **[22]** A saída das cadeiras em *Eles estão a chegar*, 1915.

SIMULTANEIDADE

Uma parte do manifesto do teatro sintético dedicava-se a explicar a ideia de simultaneidade, afirmando que esta "nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora". Os futuristas acreditavam que uma obra só teria valor "na medida em que fosse improvisada (horas, minutos, segundos), e não exaustivamente preparada (meses, anos, séculos)". Seria essa a única forma de apreender os confusos "fragmentos de eventos interligados" que se encontram na vida quotidiana, os quais eram, na sua opinião, muito superiores a quaisquer tentativas de aproximação ao teatro realista.

A peça *Simultaneidade*, de Marinetti, publicada em 1915, foi a primeira a dar forma a essa parte do manifesto. A acção decorria em dois espaços cénicos diferentes, com *performers* em ambos, ocupando um mesmo palco. Durante a maior parte do tempo, as diferentes acções desenrolavam-se em mundos separados, cada um desconhecendo totalmente o outro. A certa altura, porém, a "vida da bela *cocotte*" cruzava-se com a vida da família burguesa na cena adjacente. No ano seguinte, Marinetti aprofundou esta ideia em *Vasos comunicantes*, fazendo a acção desenrolar-se simultaneamente em três espaços. Tal como na peça anterior, a acção transpunha as divisões e as cenas decorriam em rápida sucessão, dentro e fora dos cenários contíguos.

A lógica da simultaneidade levou também à produção de guiões escritos em duas colunas, como no caso de *A espera*, de Mario Dessy, publicada no livro *O seu marido não trabalha?... Arranje outro!* Cada coluna descrevia a cena de um jovem a andar para lá e para cá, nervoso, olhando fixamente para os seus vários relógios. Ambos estavam à espera das suas amantes. Ambos estavam decepcionados.

Algumas sínteses podiam ser descritas como "peças-de-imagens". Em *Não há cão*, por exemplo, a única "imagem" era a breve passagem de um cão pelo palco. Outras descreviam sensações, como em *Estados mentais confusos*, de Balla. Nesta obra, quatro pessoas vestidas de forma diferente declamavam em conjunto várias sequências de números, seguidos por vogais e consoantes; depois, desempenhavam simultaneamente as acções de tirar um chapéu, olhar para um relógio, assoar o nariz e ler um jornal ("sempre seriamente"); por último, pronunciavam juntos, muito expressivamente, as palavras "tristeza", "rapidez", "prazer" e "negação". *Loucura*, de Dessy, tentava passar essa mesma sensação para o público. "O protagonista enlouquece, o público inquieta-se e outras personagens enlouquecem." De acordo com as indicações do guião, "pouco a pouco, todos ficam perturbados, obcecados pela ideia de loucura, que se vai apoderando de toda a gente. De repente, os espectadores (na verdade, actores) levantam-se aos gritos: [...] fuga [...] confusão [...] LOUCURA."

Uma outra síntese ocupava-se das cores. Na obra de Depero intitulada *Cores*, as "personagens" eram quatro objectos de papelão – Cinza (maleável, ovóide), Vermelho (triangular, dinâmico), Branco (alongado e pontiagudo) e Negro (em múltiplas formas circulares) – movimentados através de fios invisíveis num espaço cúbico vazio e azul. Nos bastidores, os *performers* produziam efeitos sonoros (ou *parolibero*) como "bulubu bulu bulu bulu bulu", que supostamente correspondiam às diferentes cores.

Luz, de Cangiullo, começava com o palco e a plateia em escuridão total durante "três NEGROS minutos". O guião advertia que "a obsessão pelas luzes deve ser provocada por diversos actores espalhados entre a plateia, suscitando a turbulência e a loucura, até que todo o espaço se ilumine DE MODO EXAGERADO!"

ACTIVIDADES FUTURISTAS POSTERIORES

Em meados do século XX, os futuristas tinham já consagrado a performance como uma forma de expressão artística autónoma. Em Moscovo e Petrogrado (actualmente São Petersburgo), Paris, Zurique, Nova Iorque e Londres, os artistas usavam-na como meio de transpor os limites dos diferentes géneros, pondo em prática, com maior ou menor rigor, as tácticas provocatórias e ilógicas propostas pelos diferentes manifestos futuristas. Ainda que, nos seus anos de formação, o futurismo parecesse dedicar-se essencialmente a tratados teóricos, dez anos depois o número total de performances nesses diversos centros artísticos era considerável.

Em Paris, a publicação do manifesto surrealista, em 1924, introduziu uma sensibilidade absolutamente nova. Enquanto isso, os futuristas escreviam cada vez menos manifestos próprios. Um dos últimos, *O teatro da surpresa*, escrito em Outubro de 1921 por Marinetti e Cangiullo, não ia muito além dos primeiros textos seminais; pelo contrário, tentava mesmo situar as actividades futuristas numa perspectiva histórica, dando crédito à sua obra anterior, que, na opinião deles, ainda não fora suficientemente aclamada. "Se hoje existe um teatro italiano jovem, com uma mistura sério-cómico-grotesca, personagens irreais em ambientes reais, simultaneidade e interpenetração de tempo e espaço", declarava o manifesto, "ele deve-se ao nosso *teatro sintético*."

Apesar disto, as suas actividades não diminuíram. Na verdade, companhias de *performers* futuristas percorriam as cidades italianas, chegando inclusivamente a apresentar-se em Paris em várias ocasiões. A companhia do Teatro da Surpresa era liderada pelo actor-empresário Rodolfo DeAngelis. Além de DeAngelis, Marinetti e Cangiullo, incluía quatro actrizes, três actores, uma criança, dois bailarinos, um acrobata e um cão. Depois da sua estreia, em 30 de Setembro de 1921 no Teatro Mercadante, em Nápoles, viajaram por Roma, Palermo, Florença, Génova, Turim e Milão. E, em 1924, DeAngelis organizou o Novo Teatro Futurista com um repertório de aproximadamente quarenta obras. Com orçamentos limitados, as companhias eram obrigadas a explorar continuamente o seu talento para a improvisação durante as apresentações, recorrendo a medidas cada vez mais radicais para "provocar palavras e acções absolutamente improvisadas" por parte dos espectadores. Assim como nas primeiras performances os actores se sentavam na plateia, nessas *tournées* Cangiullo espalhava os instrumentos da orquestra pela casa – um trombone era tocado dentro de uma caixa, um contrabaixo numa das cadeiras dos músicos, um violino no fosso da orquestra.

Os futuristas aventuravam-se em todos os campos artísticos. Em 1916, produziram o filme *Vita futurista*, que explorava novas técnicas cinematográficas: modificavam o tom da película para indicar "estados mentais", por exemplo; distorciam imagens com a utilização de espelhos; filmavam cenas de amor entre Balla e uma cadeira; projectavam duas partes diferentes do filme ao mesmo tempo; e, numa breve cena, Marinetti demonstrava a forma de andar futurista. Por outras palavras, tratava-se de uma aplicação directa de muitas das características da Síntese ao cinema, com imagens igualmente desarticuladas.

Houve até um manifesto do *Teatro futurista aéreo*, escrito em Abril de 1919 pelo aviador Fedele Azari. Durante um *ballet* aéreo, Azari atirou cópias do seu texto pelos ares no chamado "primeiro voo de diálogo expressivo", produzindo ao mesmo tempo ruídos aéreos – controlando o volume e o som do motor do avião – através do aparelho inventado por Luigi Russolo: o instrumento musical *intonarumori*. Considerado pelo aviador como o melhor meio para alcançar o maior número de espectadores no menor tempo, o *ballet* aéreo foi adaptado por Mario Scaparro para apresentação em performance, em Fevereiro de 1920. Intitulada *Um nascimento*, a peça de Scaparro descrevia dois aviões a fazer amor por trás de uma nuvem, dando origem ao nascimento de quatro *performers* humanos: actores com fato completo de aviador, que saltariam do avião no final da performance.

Assim, o futurismo investiu em todas as formas possíveis de expressão artística, aplicando o seu génio às inovações tecnológicas da época. Atravessou os anos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, com a sua última contribuição importante a ocorrer por volta de 1933. Na época, a rádio já mostrara ser um formidável instrumento de propaganda no instável clima político europeu; Marinetti reconhece-lhe a utilidade e usa-a para atender aos seus próprios objectivos. O manifesto do *Teatro futurista radiofónico* é publicado por Marinetti e Pino Masnata em Outubro de 1933. A rádio tornou-se "a nova arte, que começa onde pararam o teatro, o cinema e a narrativa". Usando música do ruído, intervalos de silêncio e até a "interferência entre estações", as "performances" radiofónicas concentraram-se na "delimitação e construção geométrica do silêncio". Marinetti escreveu cinco sínteses radiofónicas, entre as quais *Os silêncios falam entre si* (com sons atmosféricos interrompidos por períodos de oito a quarenta segundos de "puro silêncio") e *Uma paisagem escuta*, na qual o som do crepitar do fogo alternava com o do chapinhar da água.

As teorias e apresentações futuristas abrangeram quase todas as áreas da performance. Fora esse o sonho de Marinetti, que clamara por uma arte que fosse "álcool, não bálsamo", e foi precisamente essa embriaguez que caracterizou os crescentes círculos de artistas que tinham vindo a adoptar a performance como um meio de difundir as suas propostas artísticas radicais. "Graças a nós", escreveria Marinetti, "chegará o tempo em que a vida não se resumirá a uma mera questão de pão e trabalho ou trajectória de puro ócio: será uma *obra de arte*." Esta premissa estaria na base de muitas performances posteriores.

FUTURISMO E CONSTRUTIVISMO RUSSOS

[23]

A origem da performance na Rússia foi marcada por dois factores: por um lado, a reacção dos artistas contra a velha ordem – tanto o regime czarista como os estilos importados de pintura, isto é, o impressionismo e a fase inicial do cubismo; por outro, o facto de o futurismo italiano – suspeito por ser estrangeiro, porém mais aceitável na medida em que reflectia esse abandono das velhas formas artísticas – ter sido reinterpretado no contexto russo enquanto arma generalizada contra a arte do passado. O ano de 1909 – quando é publicado na Rússia e em Paris o primeiro manifesto futurista de Marinetti – pode ser considerado, neste âmbito, o momento mais determinante.

O ataque aos valores artísticos predominantes no passado aparecia agora no manifesto quase futurista de 1912, intitulado *Um estalo na cara ao gosto do público*, escrito pelos jovens poetas e pintores Burliuk, Maiakovski, Livshits e Khlebnikov. No mesmo ano, a exposição "O rabo do burro", organizada como protesto contra "a decadência de Paris e Munique", afirmava o compromisso dos artistas mais jovens com o desenvolvimento de uma arte essencialmente nacional que seguisse os mesmos passos da

[23] David Burliuk e Vladimir Maiakovski, 1914.

vanguarda russa da década de 1890. Ao contrário dos artistas russos que tinham anteriormente adoptado o ocidente europeu como modelo, a nova geração prometia inverter o processo e deixar a sua marca na arte europeia a partir de um ponto de vista novo e inteiramente russo.

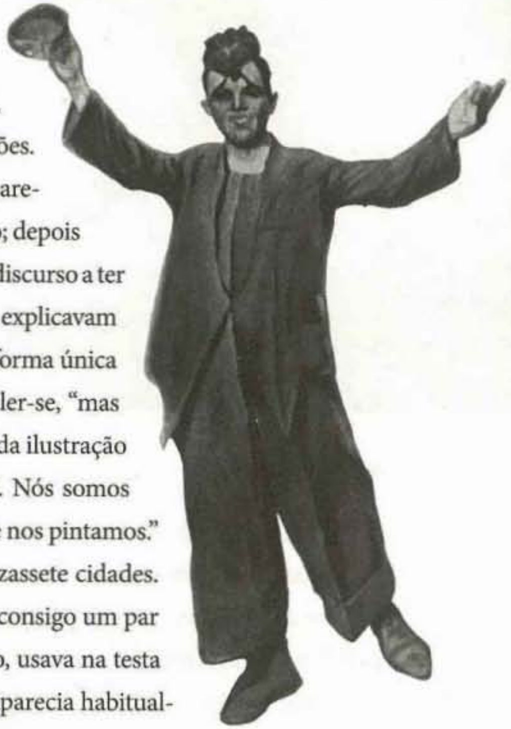
Nos grandes centros culturais de São Petersburgo, Moscovo, Kiev e Odessa começaram a aparecer grupos de escritores e artistas, organizando exposições e debates, confrontando o público com as suas declarações provocatórias. Esses encontros rapidamente ganharam força e uma entusiástica adesão. Artistas como David Burliuk davam conferências sobre a *Madona Sistina*, de Rafael, ilustradas com fotografias de rapazes de cabelos encaracolados, numa tentativa de afrontar as posturas respeitosas para com a história da arte através desta justaposição não convencional de uma pintura séria com fotografias aleatórias de jovens locais. Quanto a Maiakovski, fazia discursos e lia a sua poesia futurista, propondo uma arte do futuro.

O CAFÉ CÃO VADIO

[24]

[24] *Drama no Cabaré n.º 13.* Cena de um filme futurista sobre a vida "quotidiana" dos futuristas. A imagem mostra Larionov com Goncharova nos braços.

Em São Petersburgo, o Café Cão Vadio depressa se tornou o ponto de encontro da nova elite artística. Situado na Praça Mikhailovskaia, o café começou a atrair poetas como Chlebnikov, Anna [23] Andreievna, Maiakovski e Burliuk (e o seu círculo), bem como os editores da promissora revista literária *Satyricon*. Ali conheceram os princípios do futurismo: Victor Chklovski dava conferências sobre "O lugar do futurismo na história da linguagem", e todos escreviam manifestos. Os comentários sarcásticos dos frequentadores do Café Cão Vadio sobre a arte do passado provocavam violentos tumultos, exactamente como já acontecera com os futuristas italianos alguns anos antes, quando os seus encontros eram interrompidos por multidões furiosas.


[25]

[25] O palhaço Lazarenko, que se apresentou com os futuristas em várias produções.

Sinónimo de uma noite divertida, os futuristas atraíam muita gente em São Petersburgo e Moscovo. Ao fim de pouco tempo, cansados dos previsíveis espectadores do café, decidiram apresentar o seu "futurismo" ao grande público: andavam pelas ruas com roupas exóticas, rostos pintados, cartolas, casacos de veludo, brincos, e rabanetes ou colheres nas casas dos botões. "Porque nos pintamos: um manifesto futurista" apareceu em 1913 na revista *Argus*, em São Petersburgo; depois de declararem que a pintura facial era o primeiro "discurso a ter encontrado verdades desconhecidas", os autores explicavam que os seus objectivos não se restringiam a uma forma única de estética. "A arte não é só um monarca", podia ler-se, "mas também um jornalista e um decorador. A síntese da ilustração e da decoração é a base da nossa pintura facial. Nós somos decoradores da vida e pregadores – é por isso que nos pintamos." Poucos meses depois, saíram em *tournée* por dezassete cidades. Em nome da nova arte, Vladimir Burliuk levava consigo um par de halteres com quase dez quilos. David, o irmão, usava na testa uma faixa que dizia "Eu, Burliuk" e Maiakovski aparecia habitualmente com o seu fato de "zangão", que consistia num casaco de veludo preto com um colete listrado de amarelo. Depois da *tournée* fizeram um filme, *Drama no Cabaré n.º 13*, registando o quotidiano das suas vidas futuristas, seguido por [24] outro filme, *Quero ser futurista*, com Maiakovski no papel principal e Lazarenko, o palhaço [25] e acrobata do Circo Estatal, como coadjuvante. Assim prepararam o terreno para a introdução da performance, declarando que a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação dessas ideias a todas as esferas da cultura.

[26]

VITÓRIA SOBRE O SOL

Em Outubro de 1913, o futurismo russo deixou as ruas e os “filmes caseiros” e foi para o teatro Luna Park, em São Petersburgo. Maiakovski andara a trabalhar na sua tragédia *Vladimir Maiakovski*, e o amigo e poeta futurista Alexei Kruchenikh preparava uma [26] “ópera” chamada *Vitória sobre o sol*. Uma breve nota apareceu no jornal *Palavra*, convidando quem estivesse interessado em fazer um teste para participar nas produções a dirigir-se ao Teatro Troiitski. “Quanto aos actores: por favor, não se dêem ao trabalho de comparecer”, concluía a nota. Em 12 de Outubro, numerosos estudantes apareceram no teatro. Um deles, Tomachevski, observaria: “Nenhum de nós levava a sério a possibilidade de ser contratado. [...] Estávamos não só diante da oportunidade de ver os futuristas, como também de conhecê-los, por assim dizer, no seu próprio ambiente criativo.” E, de facto, viam-se ali muitos futuristas: Maiakovski, com vinte anos, usando cartola, luvas e casaco de veludo preto; Kruchenikh, de rosto escanhoado, e Mikhail Matiushin, com o seu bigode, autor da partitura da ópera; Filonov, co-criador do cenário de fundo da tragédia de Maiakovski, e Vladimir Rappaport, o autor futurista e administrador.

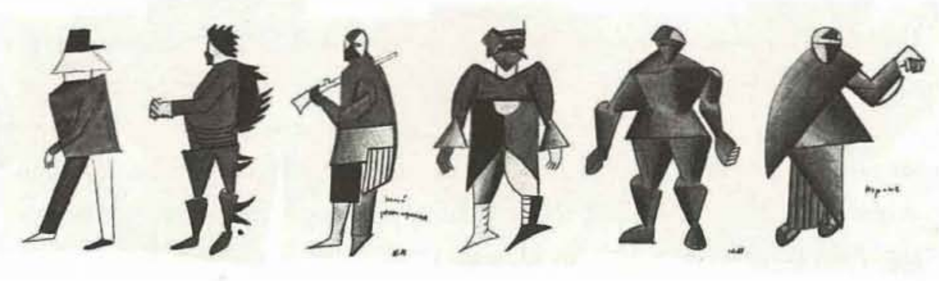
Primeiro, Maiakovski leu a respectiva obra, sem fazer o mínimo esforço para disfarçar o tema da peça: a celebração do seu próprio génio poético, com uma repetição obsessiva do seu próprio nome. Quase todas as personagens, incluindo aquelas que prestavam homenagem a Maiakovski, eram também “Maiakovski”: o Homem Sem Cabeça, o Homem Com Uma Orelha, o Homem Com Um Olho e Uma Perna, o Homem Com Dois Beijos, o Homem Com Uma Cabeça Alongada. Depois vinham as mulheres: a Mulher Com Uma Lágrima, a Mulher Com Uma Imensa Lágrima e a Mulher Enorme, cujo véu Maiakovski rasgava. Por baixo do véu havia uma boneca com seis metros de altura, desde logo içada e retirada do palco. Só então Maiakovski seleccionou cuidadosamente os poucos “actores” que iriam participar naquela autocelebração.

Kruchenikh mostrou-se mais generoso. Levou para a sua ópera a maior parte dos que não tinham sido escolhidos para a tragédia. Nos testes, pediu aos candidatos que pronunciassem todas as palavras com pausas entre cada sílaba: “As fá-bri-cas se-me--lhan-tes a ca-me-los já nos a-me-a-çam [...]”. Segundo o relato de Tomachevski, Kruchenikh estava constantemente a inventar alguma coisa nova e “deixava toda a gente com os nervos à flor da pele”.

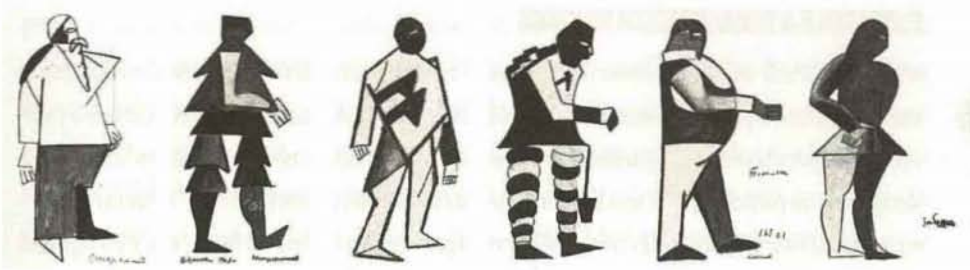
Vitória sobre o sol, libreto que narrava o modo como um bando de “homens do futuro” se lançava à conquista do sol, atraía muitos jovens futuristas para os ensaios. “O teatro Luna Park transformou-se numa espécie de salão futurista”, descreveria Tomachevski. “Ali era possível encontrar todos os futuristas, desde o belo Kublin aos jovens fúteis e inexperientes que andavam sempre atrás de Burliuk e dos outros mestres futuristas. Todos passavam por ali: poetas, críticos e pintores futuristas.”

Kasimir Malevitch desenhou o cenário e os figurinos para a ópera. “O cenário pintado [27] era cubista e não-objectivo: nas telas de fundo pintaram-se formas cónicas e espirais semelhantes às que se viam numa segunda cortina (que os homens do futuro arrancavam na cena de abertura)”, continuava Tomachevski. “Os figurinos eram feitos de papelão e

[26] Matiushin, Malevitch e Kruchenikh em Uuisikirkko, Finlândia, em 1913. O compositor, o *designer* e o autor da primeira ópera futurista, *Vitória sobre o sol*, apresentada no mesmo ano.



[27] Projectos de Malevitch para os figurinos de *Vitória sobre o sol*.



pareciam armaduras pintadas ao estilo cubista." Os actores, usando enormes cabeças feitas em papel machê, actuavam numa estreita faixa do palco com gestos parecidos com os das marionetas. Kruchenikh, o autor, aprovou os efeitos cénicos: "Tal como eu esperava e queria. Uma luz ofuscante vinha dos projectores. O cenário era feito de grandes pedaços de papel em forma de triângulos, círculos, peças de máquinas. As máscaras dos actores pareciam as actuais máscaras contra gases. Os figurinos transformavam a anatomia humana, e os movimentos dos actores eram determinados pelo ritmo que o artista e encenador lhes impunha." Mais tarde, Malevitch descreveu a cena de abertura: "O pano subia e o espectador encontrava-se diante de um grande painel em tecido de algodão no qual o próprio autor, o compositor e o figurinista estavam representados em três conjuntos distintos de hieróglifos. Ouvia-se o primeiro acorde, a segunda cortina abria-se ao meio e aparecia um mestre-de-cerimónias e trovador seguido por uma figura indescritível, com as mãos cheias de sangue e um grande cigarro."

As duas produções tiveram um enorme sucesso. Um forte contingente policial foi destacado para a frente do teatro. Multidões compareceram às mais de quarenta palestras, discussões e debates organizados nas semanas seguintes. Contudo, a imprensa de São Petersburgo adoptou uma postura de total ignorância e perplexidade diante da importância desses eventos. "Será possível", perguntava-se Mikhail Matiushin, o compositor da música de *Vitória sobre o sol*, "que eles [a imprensa] estejam tão presos ao seu instinto gregário que não consigam observar de perto, assimilar ou reflectir sobre o que está a acontecer na literatura, na música e nas artes visuais dos nossos dias?" As mudanças que muitos consideravam tão indigestas incluíam uma total subversão das relações visuais, a introdução de novos conceitos de relevo e peso, novas ideias sobre forma e cor, harmonia e melodia, e uma ruptura com o uso tradicional das palavras.

O *nonsense* e o irrealismo do libreto tinham inspirado Malevitch a incluir as figuras semelhantes a marionetas e os elementos geométricos do cenário. Por sua vez, os figurinos determinaram a natureza dos movimentos e, desse modo, de todo o estilo da produção. Nas performances posteriores foram utilizadas figuras mecânicas, desenvolvendo os ideais de velocidade e mecanização expressos pelas pinturas raionistas e futuristas. As figuras eram visualmente separadas por lâminas de luz e privadas de mãos, pernas e torsos, em alternância, quando não submetidas a uma total dissolução. Esses corpos meramente geométricos e a representação abstracta do espaço tiveram na obra posterior de Malevitch efeitos consideráveis. Foi a *Vitória sobre o sol* que Malevitch atribuiu as origens das suas pinturas suprematistas, com a característica apresentação de um quadrado branco e preto e de formas trapezóides. *Vitória sobre o sol* resultou de uma colaboração intensa e alargada entre o poeta, o músico e o artista, criando um precedente para os anos vindouros. No entanto, a sua completa ruptura com o teatro e a ópera tradicionais não contribuiu, em última instância, para a definição de um novo género. Nas palavras de Matiushin, representou "a primeira performance em palco sobre a desintegração dos conceitos e palavras e da antiga encenação e harmonia musical". Vista em retrospectiva, simbolizou um evento de transição: conseguiu inspirar novos rumos.

Vitória sobre o sol e *Vladimir Maiakovski* vieram consolidar a estreita colaboração entre pintores e poetas. Estimulados pelo seu sucesso, os escritores começaram a pensar em espectáculos que pudessem incorporar os artistas recém-estabelecidos como *designers*; os pintores, por seu lado, organizaram novas exposições. A "Primeira exposição futurista: linha de eléctricos V" teve lugar em Fevereiro de 1915, em Petrogrado. Financiada por Ivan Punit, reuniu as duas figuras mais importantes da vanguarda emergente, Malevitch e Tatlin. Malevitch expôs obras produzidas entre 1911 e 1914, enquanto Tatlin apresentou as suas "pintura em relevo", que não tinham ainda sido vistas numa exposição colectiva. Apresentavam-se também obras de vários artistas que tinham regressado a Moscovo no ano anterior, devido ao início da guerra na Europa. Ao contrário do que aconteceu noutras grandes cidades, onde os vários membros dos grupos artísticos se dispersaram devido à guerra, Moscovo foi um local de reunião para os artistas russos.

Apenas dez meses depois, Puni organizou a "Última exposição futurista de pinturas: 0.10". A tela *Quadrado preto sobre fundo branco* e dois panfletos suprematistas de Malevitch marcaram o evento. Mais importante para a história da performance, porém, foi o facto de Alexandra Exter ter sido contratada, após essa exposição, por Tairov, produtor e fundador do Teatro Kamerni, em Moscovo, para elaborar cenários e figurinos destinados às suas produções. A teoria do "teatro sintético" desses artistas integrava essencialmente cenário, figurino, actor e gesto. No estudo que realizou sobre este assunto, Tairov afirmava que só com o teatro de revista se conseguiria obter uma verdadeira participação do público. Dessa forma, as primeiras colaborações revolucionárias foram marcadas pela gradual adaptação das ideias futuristas e construtivistas ao teatro em nome da "arte-produção".

A arte da produção era, no fundo, uma proclamação ética dos construtivistas, reafirmando a sua crença de que, para acabar com o academismo reinante, as actividades especulativas como a pintura e os "instrumentos ultrapassados, como as tintas e os pincéis" deviam ser postos de lado. Além disso, acrescentavam que os artistas deveriam usar "o espaço real e os materiais reais". O circo, o *music hall* e o teatro de variedades, a eurritmia de Émile Jacques-Dalcroze e a eucinesia de Rudolf von Laban, o teatro japonês e o teatro de marionetas foram todos meticulosamente examinados. Cada um sugeria possibilidades de chegar a modelos populares de entretenimento que atrairiam um público alargado, não necessariamente culto. Colocados em sintonia com as novas ideologias, com os eventos sociais e políticos recentes e com o novo espírito do comunismo, esses meios de expressão pareciam perfeitos para fazer chegar a um vasto público a nova arte e as novas tendências ideológicas.

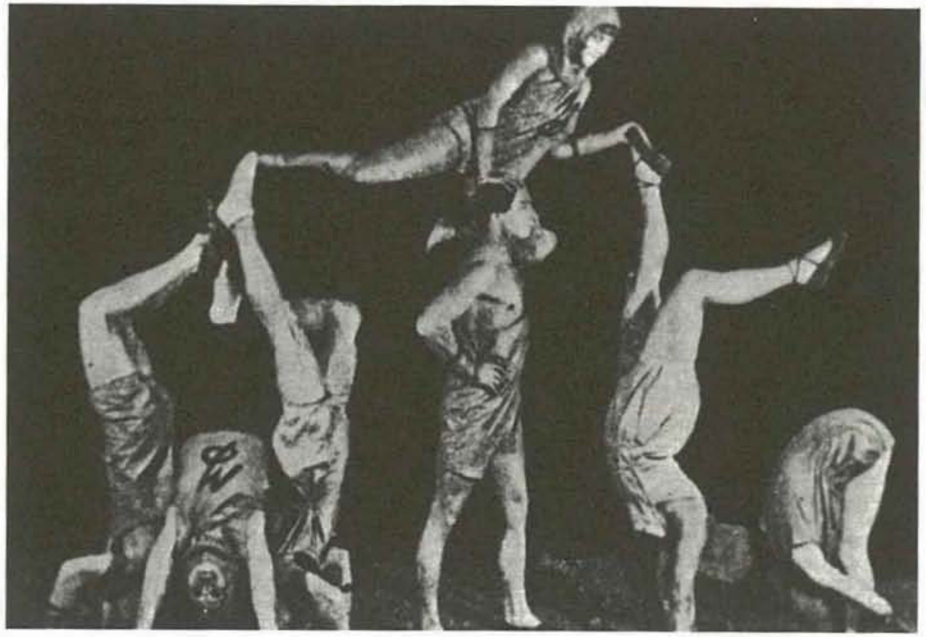
Um artista viria a tornar-se o catalisador dessa variedade de obsessões: Nikolai Foregger, que em 1916 viera de Kiev, sua cidade natal, para Moscovo, tendo passado por um breve período de aprendizagem no Teatro Kamerni, antes do respectivo encerramento em Fevereiro de 1917. Chegou mesmo a tempo de testemunhar a agitação na imprensa local, estimulada pelos raionistas, construtivistas e activistas do meio artístico em geral. Fascinado pelas intermináveis discussões que ocorriam durante as exposições e pela mecanização e abstracção da arte e do teatro, Foregger ampliou essas ideias através da inclusão da dança. Na procura dos meios físicos que lhe permitissem reflectir as concepções visuais da vanguarda pré-revolucionária, estudou os gestos cénicos e os movimentos da dança. Depois de apenas um ano em Moscovo, foi para Petrogrado, onde desenvolveu essa investigação na oficina que manteve no seu pequeno teatro-estúdio.

Para começar, em produções como *Os gémeos* (1920), de Platuz, com o título geral de "O teatro das quatro máscaras", Foregger introduziu elementos tradicionais da farsa originária da Idade Média francesa e da *commedia dell'arte* dos séculos XVII e XVIII. Essas primeiras apresentações, nos anos imediatamente posteriores à Revolução, foram inicialmente um sucesso, mas o público cansou-se depressa da sua reinterpretação "clássica", e portanto reaccionária, das formas teatrais. Em resultado disso, Foregger tentou encontrar uma forma de teatro popular mais adequada às exigências das novas posições socialistas, desta vez com Vladimir Mass, dramaturgo, poeta e crítico teatral.

Os dois juntaram-se aos grupos de agitação e propaganda e fizeram experiências com o humorismo político antes de se mudarem, em 1921, para Moscovo, onde continuaram a desenvolver a ideia de um teatro de máscaras cujas personagens agora reflectiam directamente os acontecimentos correntes. Lenine implementara a sua Nova Política Económica (NEP, da sigla em russo) com a finalidade de estabilizar a economia flutuante da Rússia: para Foregger, "Nep" tornou-se o estereótipo do burguês russo que tirava proveito da política económica liberal. Ao lado do Místico Intelectual, da Militante Comunista com pasta de couro e do Poeta Imagista, Nep tornou-se uma personagem do repertório da oficina teatral de Foregger, o recém-criado Estúdio Mastfor.

Entre os estudantes que participavam mais activamente na cenografia para as produções do Mastfor, encontravam-se jovens cineastas como Eisenstein, Iutkevich, Barnet, Fogel e Illinski. Aos dezassete anos de idade, Iutkevich e Eisenstein criaram *O espectáculo da paródia*, composto por três quadros: "Para qualquer sábio uma opereta basta", "Não bebas a água a menos que ela esteja a ferver" e "A tragédia fenomenal de Petra". Juntos, introduziram técnicas novas e complexas, a que chamavam "americanas" devido à ênfase na utilização de recursos mecânicos. Iutkevich trabalhou como cenógrafo em *Sê gentil com os cavalos* (1922), de Mass, obra para a qual concebeu um ambiente totalmente móvel, um moinho movido por uma grande roda com degraus, trampolins, luzes intermitentes que percorriam um cenário giratório e outras que iluminavam palavras, símbolos e cartazes de cinema. Eisenstein criou os figurinos, um dos quais vestia uma actriz com argolas em espiral presas por fitas de várias cores e tiras de papel colorido.

Em *O rapto das crianças* (1922), Foregger acrescentou aos elementos de teatro de revista das produções anteriores o processo de "cineficação" – reflectores projectavam luzes sobre discos que se moviam rapidamente, produzindo efeitos cinematográficos. Além dessas invenções mecânicas, Foregger introduziu duas novas teorias: uma era a sua "tafiatrenage" – um método de treino que nunca foi explicitamente codificado, mas que enfatizava a importância da técnica para o desenvolvimento físico e psicológico do *performer* – e a outra, esboçada numa conferência de Fevereiro de 1919, na União dos Artistas



[28]

Circenses Internacionais, era a crença no "renascimento do circo". No que se refere à pesquisa sobre novas modalidades para a performance, ambas as ideias representam um avanço na utilização de recursos extrapictóricos e extrateatrais.

Foregger, para quem o circo era um "irmão siamês" do teatro, citava a Inglaterra isabelina e a Espanha seiscentista como modelos consumados da perfeita combinação entre teatro e circo. Insistindo num novo sistema de dança e de treino físico – "vemos o corpo do bailarino como uma máquina, e os músculos volitivos como o maquinista" –, a "tafiatrenage" apresentava muitas semelhanças com outras teorias do corpo, como a biomecânica de Meyerhold ou a eucinesia de Laban. A biomecânica consistia num sistema de treino do actor baseado em dezasseis "études", ou exercícios, que ajudavam o actor a desenvolver as habilidades necessárias ao movimento cénico, como, por exemplo, a mover-se dentro de um quadrado, um círculo ou um triângulo. Por outro lado, a

[28] Companhia de dança de Foregger, extracto de *Danças mecânicas*, 1923. Uma das danças imitava uma transmissão.

"tafiatrenage" era vista por Foregger não apenas como um sistema de treino anterior à performance, mas como uma forma de arte em si.

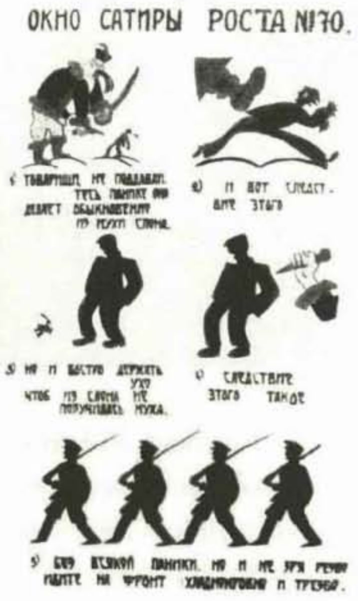
Danças mecânicas, de Foregger, foi apresentado pela primeira vez em Fevereiro de 1923. Uma das danças imitava uma transmissão: várias mulheres, cada uma segurando [28] no tornozelo da outra, moviam-se formando uma espécie de corrente ao redor de dois homens colocados à distância, entre si, de cerca de três metros. Outra dança representava um serrote: dois homens, agarrando as mãos e os pés de uma mulher, faziam-na balançar em movimentos curvos. Os efeitos sonoros, incluindo o estilhaçar de vidros e o choque de diferentes objectos metálicos nos bastidores, eram criados ao vivo por uma orquestra de ruídos.

As *Danças mecânicas* foram recebidas com entusiasmo, mas rapidamente se tornaram alvo de duras críticas por parte de diversos trabalhadores que escreveram para a revista dos profissionais de teatro, ameaçando denunciar a companhia de Foregger por causa das suas produções "anti-soviéticas" e "pornográficas". O crítico russo Tcherepnin classificou-as como "americanismo meio mítico, meio lendário", pois a arte mecânica de Foregger parecia estrangeira para a sensibilidade russa e não passava de uma mera curiosidade. Foregger foi acusado de ir longe de mais no entretenimento e no *music hall*, esquecendo-se do significado social e político que se exigia às produções da época.

PERFORMANCES REVOLUCIONÁRIAS

Enquanto Foregger desenvolvia uma forma de arte puramente mecânica, apreciada mais pela sua inspiração estética do que pelas qualidades éticas, outros artistas, dramaturgos e actores favoreciam a máquina de propaganda, dando um sentido imediato e compreensível às novas políticas e ao novo estilo de vida da revolução.

Para Maiakovski, por exemplo, "essa questão não se colocava", como o próprio escreveu: "Era a minha revolução." Tal como os seus colegas, ele acreditava que a propaganda era crucial: "jornais falados", cartazes, teatro e cinema, tudo podia ser usado para informar um público predominantemente analfabeto. Maiakovski foi inclusive um dos muitos artistas que se juntaram à ROSTA, a Agência Telegráfica Russa. [29] "As janelas ROSTA eram uma coisa fantástica", recordaria mais tarde: "significava que notícias telegrafadas eram imediatamente convertidas em cartazes, e os decretos em *slogans*. Nascia uma forma nova, espontaneamente a partir da própria vida. Significava que os homens do Exército Vermelho podiam ver um cartaz antes de a batalha acontecer, lançando-se à luta não com uma prece, mas com um *slogan* nos lábios."


ОКНО САТИРЫ РОСТА №70.

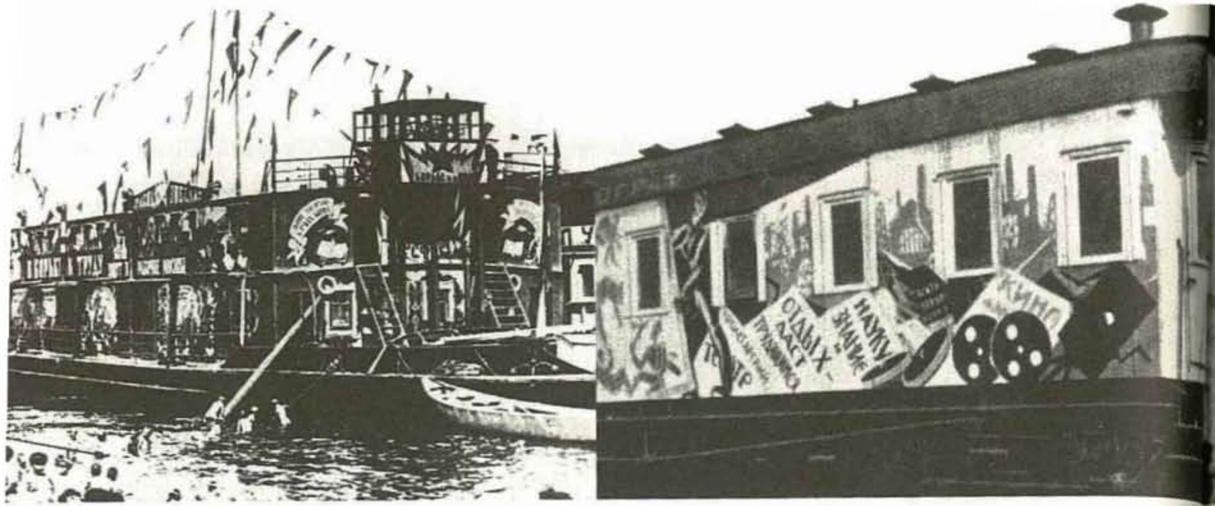
[29]

Logo, o êxito das janelas e dos painéis onde se afixavam cartazes e anúncios levou a eventos ao vivo. Projectavam-se imagens de cartazes em sequência. Algumas produções de imagens em movimento começavam com a filmagem de um título, como "Todo o poder ao povo!", e a isso seguiam-se imagens estáticas nas quais se demonstrava e elaborava a ideia do *slogan*. O cartaz passou a fazer parte da cenografia, e os *performers* apareciam com diversos cartazes de lona pintados.

Os comboios e embarcações usados pelo Departamento de Agitação e Propaganda [30,31] para a difusão dos seus ideais, a ROSTA e o teatro de rua *agit-prop*, representaram apenas alguns dos meios de expressão disponíveis aos jovens artistas ansiosos de abandonarem as "actividades exclusivamente especulativas" em prol de uma arte de carácter social-utilitário. As performances ganharam um novo sentido que as distanciou das experiências artísticas dos anos anteriores. Os desfiles do 1.º de Maio eram idealizados por artistas, retratando o advento da Revolução, decorando as ruas e envolvendo milhares de cidadãos em reconstruções dramáticas dos grandes momentos de 1917.

Em 1918, foi organizada uma grande manifestação, por Nathan Altman e outros futuristas, para o primeiro aniversário da Revolução de Outubro. A manifestação teve

[29] Cartaz de Maiakovski para as janelas ROSTA.

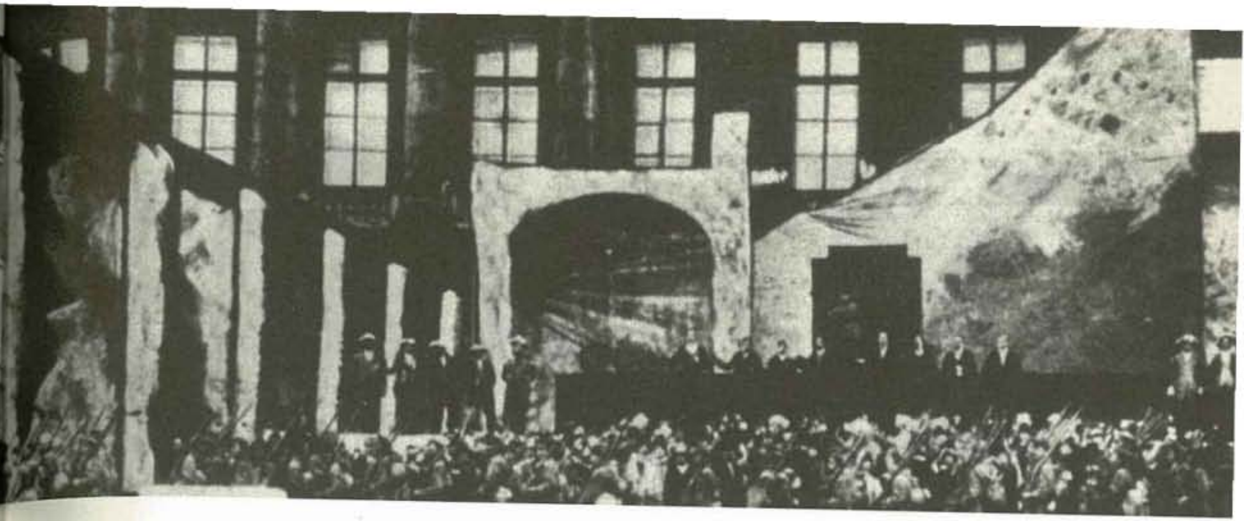


0,31]

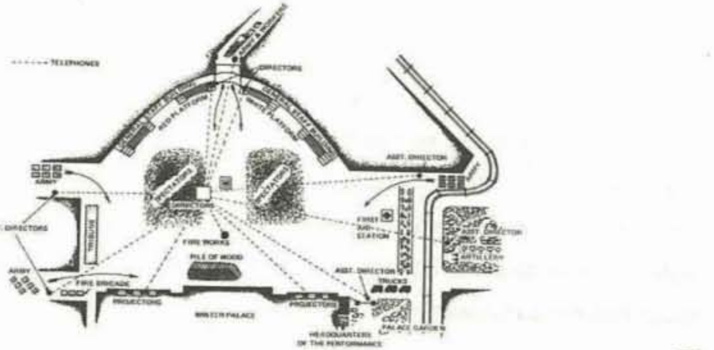
lugar nas ruas e na praça do Palácio de Inverno, em Petrogrado; cobriram-se os edifícios com inúmeras pinturas futuristas e colocou-se uma construção futurista móvel no obelisco da praça. Esse e outros espectáculos grandiosos culminaram dois anos depois, em 7 de Novembro de 1920, nas comemorações do terceiro aniversário. "A invasão do Palácio de Inverno" envolvia uma reconstrução parcial dos acontecimentos que antecederam [32,33] a Revolução de Outubro e a tomada propriamente dita do palácio, no qual se entrincheirava o governo provisório. Sob a direcção geral de Nikolai Evreinov, três grandes directores de teatro, Petrov, Kugel e Annenkov (que também criou os cenários) organizaram um batalhão do Exército e mais de oito mil cidadãos numa reencenação do que acontecera, três anos antes, naquele dia.

A obra foi encenada em três áreas principais ao redor do palácio, e as ruas que levavam à praça ficaram cheias de unidades do Exército, tanques e camiões de guerra. Duas grandes plataformas, cada uma com cerca de cinquenta metros de comprimento e vinte de largura, ladeavam a entrada da praça à frente do palácio: à esquerda, a plataforma "vermelha", do Exército Vermelho (o proletariado), e à direita, a plataforma "branca", presidida pelo governo provisório. A plataforma branca incluía 2685 participantes, entre os quais 125 bailarinos, 100 artistas circenses e 1750 figurantes. A plataforma vermelha, igualmente grande, incluía todos os trabalhadores que tinham participado na verdadeira batalha – ou, pelo menos, todos os que Evreinov conseguira encontrar. Com início por volta das dez horas da noite, a performance abriu com um tiro de canhão; em seguida, uma orquestra de quinhentos músicos tocou uma sinfonia de Varlich e terminou com "A Marselhesa", a música do governo provisório. Centenas de vozes bradavam "Lenine! Lenine!" e, enquanto "A Marselhesa "era repetida, levemente desafinada, as multidões cantavam "A Internacional" aos berros. Finalmente, camiões cheios de trabalhadores entraram na praça através do arco e dirigiram-se para o seu destino, o próprio Palácio de Inverno. Quando os revolucionários convergiram para o edifício, o Palácio, até então às escuras, foi subitamente iluminado por uma profusão de luzes no edifício, pelo fogo de artifício e por um desfile das forças armadas.

[30,31] Embarcação e comboio usados pelo Departamento de Agitação e Propaganda, 1919. Símbolos populares das actividades pós-revolucionárias de propaganda, levavam actores e notícias a todas as partes da Rússia.

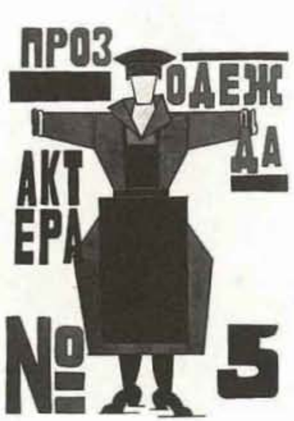


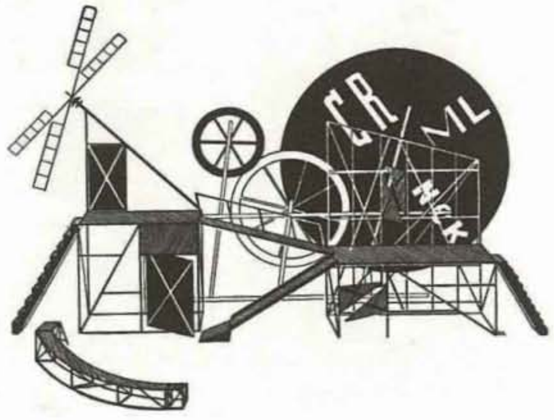
[32]


TELEPHONES
DIRECTORS
GENERAL STAFF BUILDING
RED PLATFORM
WHITE PLATFORM
GENERAL STAFF BUILDING
ASST. DIRECTOR
ARMY
ARMY
SPECTATORS
SPECTATORS
DIRECTORS
ASST. DIRECTORS
FIRST AID STATION
ASST. DIRECTOR
ARTILLERY
FIRE WORKS
PILE OF WOOD
ARMY
FIRE BRIGADE
ASST. DIRECTOR
TRUCKS
PROJECTORS
PROJECTORS
WINTER PALACE
HEADQUARTERS OF THE PERFORMANCE
PALACE GARDEN

[33]

[32] *A invasão do Palácio de Inverno*, no terceiro aniversário da Revolução Russa, 7 de Novembro de 1920. O evento foi dirigido por Yevreinov, Petrov, Kugel e Annenkov e envolveu a participação de mais de oito mil pessoas. **[33]** Esquema da representação de *A invasão do Palácio de Inverno*, 1920.





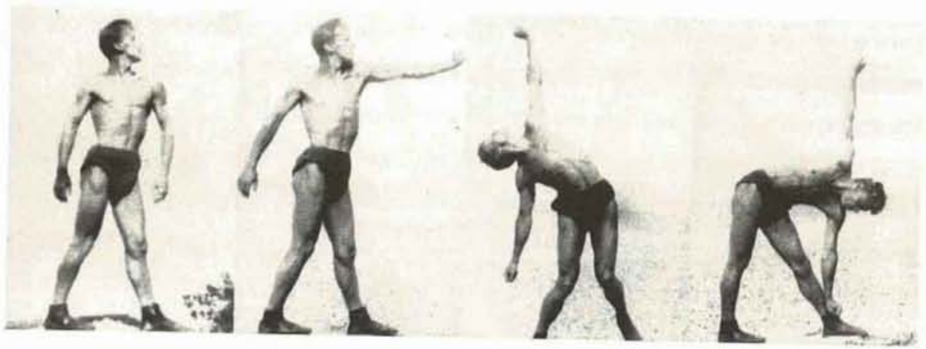
[34,35]

O CORNO MAGNÍFICO

A massa das produções comemorativas pusera em cena todos os estilos e técnicas possíveis de pintura, teatro, circo e cinema. Assim, os limites da performance eram infinitos: não se fazia nenhuma tentativa de classificar ou restringir as diferentes disciplinas. Os artistas construtivistas comprometidos com a arte da produção trabalhavam continuamente para desenvolver as suas concepções de uma arte em espaço real, anunciando a morte da pintura.

Por volta de 1919, antes de conhecer os construtivistas, o encenador Vsevolod Meyerhold observara: "Temos razão quando convidamos os cubistas para trabalhar connosco, pois precisamos de cenários que se assemelhem àqueles contra os quais nos posicionaremos amanhã. Queremos que o nosso cenário seja um tubo de ferro no mar aberto ou alguma coisa construída pelo novo homem. [...] Montaremos um trapézio e nele colocaremos os nossos acrobatas que, com os seus corpos, expressarão a própria essência do nosso teatro revolucionário e lembrar-nos-ão o prazer desta luta em que nos empenhámos." Meyerhold encontrou nos construtivistas os cenógrafos que procurava. Em 1921, quando as circunstâncias o obrigaram a procurar um cenário que pudesse ser montado em qualquer lugar, sem recurso à maquinaria convencional de palco, Meyerhold viu no trabalho dos construtivistas a possibilidade de um sistema de andaimes multifuncional, que poderia ser facilmente montado e desmontado. As anotações de Popova para o catálogo da exposição "5 × 5 = 25", naquele ano, em Moscovo, confirmavam a convicção de Meyerhold de que tinha encontrado alguém para criar o seu cenário. "Todas as construções [na exposição] são pictóricas e devem ser vistas simplesmente como uma série de experiências preparatórias para se chegar às construções materializadas", declarara Popova, deixando em aberto a sugestão de como esse fim poderia ser alcançado.

[34] Figurino de Popova para *O corno magnífico*, 1922. **[35]** Desenho de Popova para o cenário de *O corno magnífico*.



[36-39]

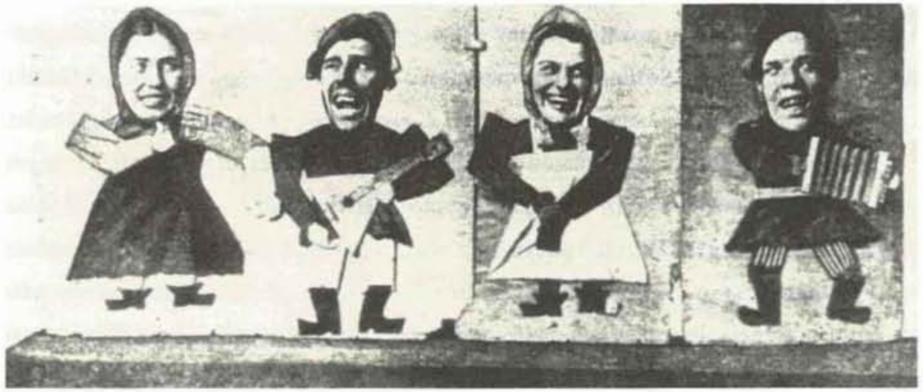
Meyerhold percebeu claramente que o construtivismo abria caminho para a militância contra a obsoleta tradição teatral, permitindo-lhe realizar o sonho de ter as produções extrateatrais removidas desses caixotes que são os auditórios e levadas a qualquer lugar imaginável: o mercado, a oficina de fundição metalúrgica, o convés de um navio de guerra. Discutiu esse projecto com diversos membros do grupo, em particular com Popova. A colaboração, porém, não foi sempre tão fácil quanto a produção final poderia fazer parecer. Quando, no início de 1922, Meyerhold propôs uma performance baseada nas teorias espaciais de Popova, esta recusou-se categoricamente a fazê-lo: o grupo construtivista, em bloco, estava relutante em envolver-se na produção. Uma decisão muito apressada implicaria o risco de desacreditar as novas ideias. Meyerhold, porém, acreditava que o trabalho dos construtivistas era o ideal para a sua nova produção, *O corno magnífico*, de Crommelynck. Astuto, procurou os [34,35] artistas individualmente e pediu a cada um que lhe apresentasse estudos preparatórios, só

[36-39] Série de poses executadas para os exercícios biomecânicos de Meyerhold, constituídos por dezasseis "études" destinados à preparação dos actores.

para o caso de algum imprevisto. Cada artista trabalhou em segredo, sem saber que os outros estavam também a criar modelos para a produção: a apresentação em Abril de 1922 foi, assim, um trabalho conjunto coordenado por Popova.

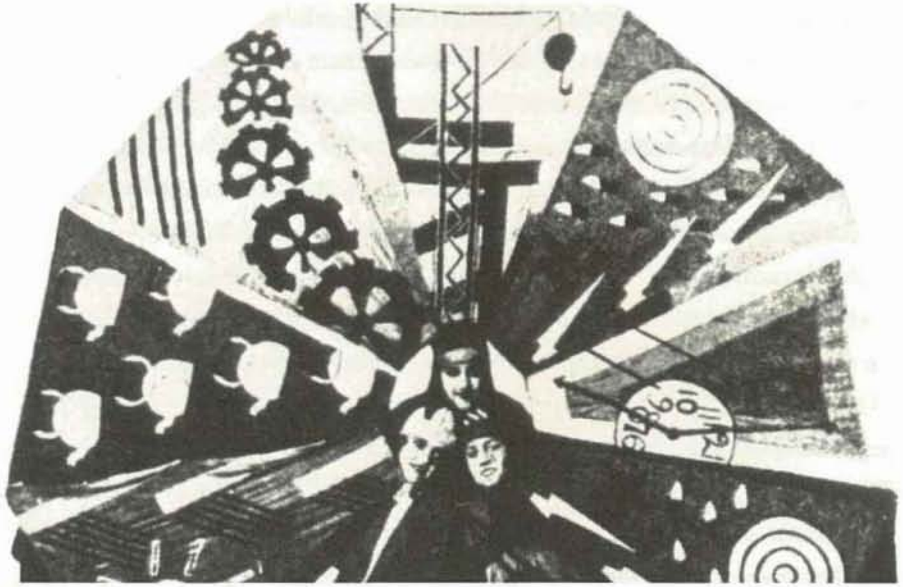
O cenário de *O corno magnífico* consistia em superfícies planas convencionais, plataformas unidas por degraus, rampas e passarelas, asas de moinhos de vento, duas rodas e um grande disco com as letras CR – ML – NCK (de Crommelynck). As personagens usavam aventais largos e soltos, mas mesmo com esses fatos confortáveis precisavam de habilidades acrobáticas para "trabalhar" o cenário. Desta forma, a produção tornou-se o terreno ideal para o sistema de biomecânica de Meyerhold, já aqui descrito, desenvolvido [36-39] pouco tempo antes. Tendo estudado o taylorismo, método de organização do trabalho então popular nos Estados Unidos, ele reclamava um "taylorismo do teatro [que] torne possível encenar numa hora aquilo que actualmente exige quatro horas".

O sucesso de *O corno magnífico* deu aos construtivistas uma posição de liderança na criação de cenários, tendo representado o ponto culminante de um intercâmbio entre as artes: aqui o artista não respondia apenas às necessidades teatrais de um encenador inovador, mas transformava igualmente a natureza da actuação, e a própria intenção da peça, através da criação de complexas "máquinas de representar".



[40]

[40,41] O grupo Blusa Azul, fundado em 1923. Disposição no palco cartazes de grande dimensões, com buracos para a cabeça, os braços e as pernas dos actores que declamavam textos inspirados em eventos políticos e sociais controversos.



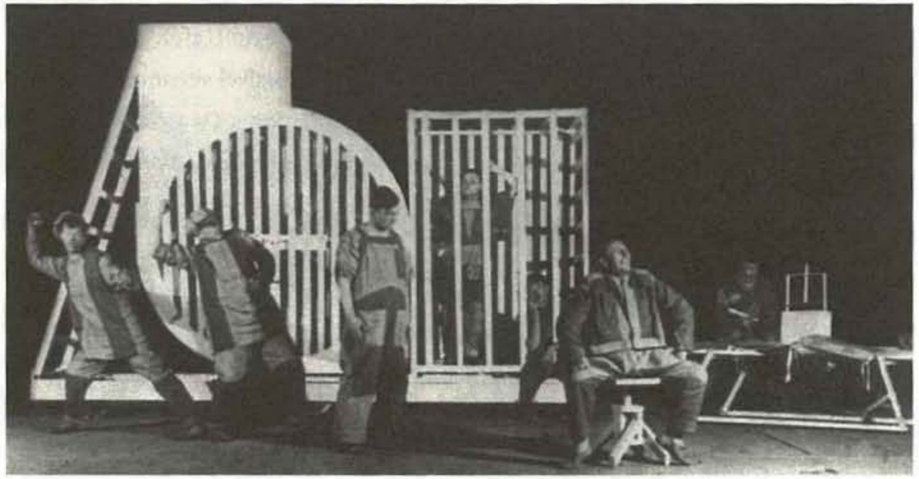
[41]

A BLUSA AZUL E A FÁBRICA DO ACTOR EXCÊNTRICO

Ano após ano surgiam inovações na arte, na arquitectura e no teatro; formavam-se novos grupos com uma tal regularidade que se tornou impossível situar com precisão as fontes exactas de cada "manifesto", ou mesmo os seus criadores. Os artistas passavam constantemente de uma oficina para outra: Eisenstein trabalhou com Foregger, depois com Meyerhold; Exter com Meyerhold e Tairov; Maiakovski com a ROSTA, com Meyerhold e com o Grupo Blusa Azul.

O Grupo Blusa Azul formou-se oficialmente em Outubro de 1923; de matriz inequivocamente [40,41] política, usava técnicas populares e de vanguarda especificamente orientadas para o grande público. No seu auge, é provável que tenha envolvido mais de cem mil pessoas, com os seus inúmeros clubes em cidades de todo o país. Usando técnicas de agitação e propaganda, "jornais ao vivo" e a tradição do clube-teatro, o seu repertório era basicamente formado por cinema, dança e cartazes animados. Em diversos sentidos, traduziu-se na concretização definitiva, em grande escala, do teatro de variedades de Marinetti, "o mais saudável de todos os espectáculos, com o seu dinamismo de formas e cores, e o movimento simultâneo de prestidigitadores, bailarinas, ginastas, mestres de equitação e ciclones espirais". Estas extravagâncias foram também influenciadas pela encenação de Eisenstein para *Diário de um canalha*, de Ostrovski, que incluía uma montagem de vinte e cinco atracções diferentes: cinema, números de palhaços, quadros, farsas, canções de coros ligados ao movimento *agit-prop* e números circenses. O laboratório do Estúdio Mastfor sugeriu recursos técnicos e o uso da colagem cinematográfica; a biomecânica de Meyerhold influenciou igualmente o estilo geral das performances da Blusa Azul.

Os recursos mecânicos usados pelo grupo, com a sua capacidade para montar "produções industriais" em grande escala, também reflectiam o trabalho de um grupo anterior, a Fábrica do Actor Excêntrico, ou FEKS. Encantada com a nova sociedade industrial que os Estados Unidos representavam, a FEKS promovia os aspectos mais típicos da vida norte-americana: alta tecnologia e "cultura popular" – *jazz*, banda desenhada, *music hall*, publicidade, e assim por diante. Particularmente notável foi a produção da peça *A morte de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobilin, para a qual Stepanova criou um mobiliário desmontável. [42] Uma vez mais, as produções russas de performances conseguiram concretizar alguns dos princípios publicados nos manifestos futuristas de quase uma década atrás, fazendo lembrar o apelo de Fortunato Depero à criação de um teatro no qual "tudo se vira do avesso – desaparece e reaparece, multiplica-se e fragmenta-se, pulveriza-se e subverte-se, treme e transforma-se numa máquina cósmica pulsante de vida". Embora a FEKS tentasse refutar a influência dos futuristas italianos nos seus manifestos, a verdade é que aquelas primeiras ideias futuristas ganharam forma consistente com as produções deste grupo.



[42]

[42] Cena de *A morte de Tarelkin*, com produção de Meyerhold e cenários de Varvara Stepanova, esposa de Rodchenko, Moscovo, 1922.

MOSCOVO ESTÁ EM CHAMAS

O teatro deixara-se atrair pela arte da produção na mesma medida em que a arte da produção transformara o teatro. A Rússia encontrava-se numa agitação cultural tão violenta quanto a da Revolução de 1905; era como se aquela energia nunca tivesse deixado de fluir. E em 1930, o vigésimo quinto aniversário daquele fatídico Domingo Sangrento em que os trabalhadores que protestavam diante do Palácio de Inverno foram metralhados enquanto fugiam, uma época começava a chegar ao fim. Maiakovski, num trágico gesto final, preparou a comemoração: *Moscovo está em chamas*. [43] Financiada pela Agência Soviética Central dos Circos do Estado, a pantomima foi apresentada na segunda parte de um programa circense. Todas as possibilidades do circo foram usadas, e *Moscovo está em chamas* marcou um fenómeno totalmente novo no campo da pantomima circense. Sátira política acutilante, a obra contava, em estilo cinematográfico, a história dos primeiros dias da Revolução. Quinhentos *performers* participavam no espectáculo: artistas circenses, estudantes de escolas de teatro e de circo e unidades de cavalaria. *Moscovo está em chamas* estreou em 21 de Abril de 1930 no Primeiro Circo Estatal de Moscovo. Uma semana antes, no dia 14 de Abril, Maiakovski suicidara-se com um tiro na cabeça.

Embora o ano de 1909 assinale o início da performance artística, foi em 1905, o ano do Domingo Sangrento, que verdadeiramente teve início uma revolução teatral e artística na Rússia. Ou seja, quando a crescente energia dos proletários que tentavam derrubar o regime czarista levou a um movimento teatral da classe trabalhadora, que logo atrairia a participação de muitos artistas. Por outro lado, o ano de 1934 assinalou de forma dramática um segundo momento crucial para o teatro e para a performance artística, colocando um ponto final em quase trinta anos de produções surpreendentes. Nesse ano, o Festival do Teatro Soviético, evento anual que se realizava durante dez dias, abriu com obras do início e de meados da década de 1920: *O corno magnífico* (1922), de Meyerhold, *O macaco peludo* (1926), de Tairov, e *A princesa Turandot* (1922), de Vakhtangov, fizeram descer o pano sobre toda uma era de experimentalismo. Não por acaso, foi em 1934, no Congresso de Escritores realizado em Moscovo, que Jdanov, o porta-voz do Partido para as questões relacionadas com as artes, fez a primeira, e definitiva, declaração sobre o realismo socialista, apresentando as linhas gerais de um código oficial obrigatório que viria a reger toda a actividade cultural.

[43]

[43] O cenário em pirâmide de *Moscovo está em chamas*, apresentado no Primeiro Circo Estatal de Moscovo, em comemoração do vigésimo quinto aniversário da revolução do Domingo Sangrento de 1905.

DADA

WEDEKIND EM MUNIQUE

[44]

Muito antes do início das actividades dadaístas no Cabaret Voltaire, em 1916, em Zurique, o teatro-cabaré já era popular na vida nocturna das cidades alemãs. Munique, florescente centro artístico antes da guerra, albergava as duas figuras centrais do Cabaret Voltaire – os seus fundadores, Emmy Hennings, grande animadora da vida nocturna local e estrela de cabaré, e Hugo Ball, seu futuro marido. Conhecida pelo grupo Blaue Reiter, formado por pintores expressionistas, bem como pelas prolíficas performances teatrais expressionistas, Munique tornara-se também famosa pelos seus bares e cafés, pontos de encontro dos artistas boémios, poetas, escritores e actores daquela cidade. Foi em cafés como o Simplicissimus (onde Ball conheceu Hennings) que os manifestos artísticos incompletos e revistas parcialmente publicadas foram discutidos à meia-luz enquanto, em pequenos palcos, dançarinos e cantores, poetas e mágicos apresentavam quadros satíricos inspirados na vida quotidiana da capital bávara no período anterior à guerra. Nesses espaços, a que chamavam "teatros íntimos", floresceram personalidades excêntricas como Benjamin Franklin [44] Wedekind, mais conhecido por Frank Wedekind.

Famoso pela sua natureza provocadora, sobretudo em questões ligadas ao sexo, a primeira frase que dirigia às mulheres era sempre: "Ainda é virgem?", seguida por um sorriso lascivo que muitos atribuíam à dentadura mal colocada. Apelidado de "libertino", "explorador da sexualidade antiburguês" e "ameaça à moral pública", Wedekind actuava em cabarés quando se via sem dinheiro para produzir as suas peças ou quando a censura oficial o proibia de as encenar. Chegava a urinar e a masturbar-se no palco e, segundo Hugo Ball, provocava convulsões musculares "nos braços, nas pernas, no… e até no seu cérebro" numa época em que a moral ainda estava presa às becas e togas dos arcebispos protestantes. Um meio artístico igualmente antiburguês apreciava a crítica mordaz que Wedekind instilava nas suas performances provocatórias.

[44] Frank Wedekind na sua peça *Hidalla*, 1905.

As suas peças não eram menos polémicas. Depois de um exílio temporário em Paris e de vários meses na prisão por desobedecer à censura, Wedekind escreveu a sua famosa sátira à vida em Munique, *Der Marquis von Keith* [O Marquês de Keith]. Recebida com escárnio pelo público e pela comunicação social, ele devolveu as ofensas com a peça *König Nicolò, oder So Ist das Leben* [Rei Nicolau, ou Assim é a vida) em 1901, história perversa sobre um rei que, ao ser deposto pelos súbditos burgueses, e esgotados os recursos para os enfrentar, se vê obrigado a fazer de bobo da corte do próprio usurpador do trono. Wedekind parecia procurar consolo em cada encenação, usando-a como contra-ataque às críticas adversas. Por sua vez, cada peça era censurada pelos oficiais prussianos do Kaiser Guilherme e quase sempre mutilada pelos editores. Em má situação financeira devido às condenações à prisão e votado ao ostracismo geral pelos produtores, sempre em estado de nervos, juntar-se-ia novamente ao circuito dos cabarés populares; para ganhar a vida chegou a trabalhar com uma famosa trupe itinerante: os Onze Carrascos.

Wedekind era muito apreciado pela comunidade artística de Munique devido às suas performances irreverentes, que rondavam até o obsceno, enquanto os julgamentos por problemas com a censura, que se seguiam inevitavelmente a cada encenação, lhe asseguravam a má fama local. Ball, que frequentava o Café Simplicissimus, comentaria que, a partir de 1909, tudo na sua vida passou a girar em torno do teatro: "Vida, pessoas, amor, moral. Para mim, o teatro significa uma liberdade inimaginável". "O que mais me impressionava era o poeta que, em si mesmo, encarnava um espectáculo cínico e temível: Frank Wedekind. Vi-o em muitos ensaios e em quase todas as suas peças. No teatro, estava tão empenhado na sua própria eliminação como na dos últimos vestígios de uma civilização outrora solidamente estabelecida."

Publicada em 1904, *A Caixa de Pandora*, que conta a história da vida de uma mulher emancipada, inclui-se numa dessas eliminações. A apresentação da peça foi imediatamente proibida na Alemanha durante o período de vida do escritor. Furioso com a acusação do Procurador Público que, na sua opinião, havia distorcido os factos de forma a insinuar indecência, Wedekind retaliou com uma adaptação não publicada do poema de Goethe "Rosinha do prado", em que satirizava os processos judiciais e o jargão jurídico:

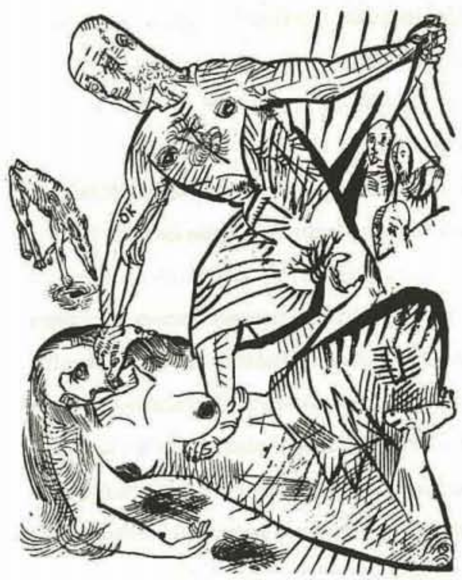
> O vagabundo diz: vou ter relações sexuais contigo, vadia.
> A vadia responde: vou infectar-te com tantas doenças venéreas que jamais te esquecerás de mim.
> É evidente que, naquele momento, ela não estava interessada em ter relações sexuais.

As encenações de Wedekind usavam e abusavam da licença concedida ao artista para ser um marginal, um louco à margem do comportamento normal da sociedade. Mas ele sabia que essa licença só era concedida porque o papel do artista não passava de algo profundamente insignificante, mais tolerado do que aceite. Assumindo a causa do artista contra a complacência do público, Wedekind depressa passou a contar com a companhia de outros artistas de Munique e de outros lugares, que começaram a usar a performance como sátira feroz contra a sociedade

KOKOSCHKA EM VIENA

A fama de Wedekind espalhou-se para além de Munique. Enquanto o processo contra *A Caixa de Pandora* prosseguia na Alemanha, a peça teve algumas apresentações privadas em Viena. O próprio Wedekind fez a personagem de Jack, o Estripador, cabendo a Tilly Newes, sua futura mulher, o papel de Lulu. No meio da onda popular de manifestações expressionistas que na época tomava conta de Munique, Berlim e Viena – ainda que mais sob a forma escrita do que em performances propriamente ditas –, Wedekind via com extrema reserva quaisquer tentativas de alinhar as suas obras com o expressionismo. Afinal, já usara instintivamente as técnicas expressionistas na sua obra muito antes de o termo e o movimento se tornarem conhecidos.

Foi em Viena que se deu a encenação do protótipo da produção expressionista, *Mörder, Hoffnung der Frauen* [Homicídio, a esperança das mulheres], de Kokoschka. A peça [45] chegaria também a Munique, via Berlim, graças à revista *Der Sturm*, que publicou o



[45]

texto e algumas ilustrações pouco depois da sua apresentação em Viena, em 1909. Aos vinte e dois anos de idade, Kokoschka, à semelhança de Wedekind, era visto como uma espécie de afronta à moral pública e ao gosto da conservadora sociedade vienense, pelo que o ministro da educação ameaçou demiti-lo do cargo de professor da Escola Vienense de Artes e Ofícios. Os críticos chamaram-lhe "artista degenerado", "inimigo dos burgueses" e "criminoso comum", bem como *Oberwilding*, ou "o maior dos selvagens", depois da exposição do seu busto em argila, *O guerreiro*, na galeria Kunstschau, em Viena, no ano de 1908.

Irritado com o primarismo desses ataques, Kokoschka atirou *Mörder, Hoffnung der Frauen* à cara dos acomodados vienenses, numa apresentação nos jardins da Kunstschau. O elenco, formado por amigos e estudantes de teatro, fez apenas um ensaio antes da noite de estreia. Improvisaram com "frases-chave em tiras de papel", depois de Kokoschka ter explicado os aspectos mais importantes da peça, completando a exposição com variações de intensidade de som, ritmo e expressão. No jardim, cavaram um fosso para os músicos e construíram um palco com tábuas e pranchas. O elemento mais importante do cenário era uma grande torre com porta de grades. Os actores rastejavam em volta do objecto, agitavam os braços, curvavam o corpo e faziam expressões faciais exageradas; este tipo de acção tornar-se-ia a marca registada das técnicas expressionistas de representação. No meio dessa estranha atmosfera, os actores encenavam uma feroz batalha entre masculino e feminino, com um deles arrancando violentamente o vestido da personagem feminina principal e marcando-lhe o corpo com a sua

[45] Kokoschka, desenho para a sua peça *Mörder, Hoffnung der Frauen*, uma das primeiras produções expressionistas, apresentada em Viena em 1909.

insígnia. Em defesa, ela atacava-o com um punhal e, enquanto o sangue jorrava das suas feridas, o actor era colocado num caixão por três homens mascarados e levado para a parte superior da torre gradeada. Porém, o "Novo Homem", que seria tão importante para os futuros escritores expressionistas, acabava por triunfar: a mulher, ao fazer jorrar o sangue do homem, apenas ditara a sua própria perdição – e ela morria lenta e dramaticamente, enquanto o Novo Homem, viril e puro, sobrevivia.

Anos depois, Kokoschka recordar-se-ia de como "uma oposição sinistra e odiosa vociferara" contra a sua peça. A controvérsia literária teria degenerado numa luta sangrenta se o arquitecto Adolf Loos, o mecenas de Kokoschka, "não tivesse intervindo com um grupo formado pelos seus fiéis seguidores, livrando-me do destino de ser espancado até a morte". Kokoschka prossegue: "O que irritou particularmente as pessoas foi o facto de eu ter pintado os nervos das personagens sobre a sua pele, deixando-os, por assim dizer, claramente à vista. Os gregos colocavam máscaras aos actores para indicar o carácter das personagens – triste, apaixonado, furioso, etc. Eu fiz a mesma coisa à minha própria maneira, pintando os rostos não para enfeitá-los, mas para sublinhar o carácter das personagens. A minha intenção era que tudo funcionasse bem a uma certa distância, como se fosse um fresco. Dei um tratamento diferente a cada membro do elenco. Nalguns fiz listras como as de um gato ou tigre, mas pintei os nervos em todos. Tinha estudado anatomia e conhecia bem a localização de cada um deles."

Por volta de 1912, ano de publicação de *Der Bettler* [O mendigo], de Sorge, geralmente considerada como a primeira peça expressionista, a produção de Kokoschka era o principal assunto de Munique. Embora poucas peças explicitamente expressionistas tivessem sido montadas até então, as novas concepções de performance já começavam a ser vistas como um meio passível de destruir as tradições realistas anteriores. Assim pensava Hugo Ball, por exemplo, que aos vinte e seis anos de idade estava profundamente envolvido com o projecto das suas próprias performances. Os anos que passou em Munique resultaram em planos para dar início a um *Künstlertheater*, ou teatro de artistas, resultante das mais diversas colaborações. Ball juntou-se a Kandinski, que, "com a sua simples presença colocava esta cidade muito acima das outras cidades alemãs no que respeita à modernidade", e em conjunto expunham as suas ideias nos periódicos *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst* e, em 1913, *Die Revolution*. Segundo Ball, foi um período em que era preciso fazer uma oposição sistemática ao senso comum, e durante o qual "a filosofia estava nas mãos dos artistas", "vigorando o interessante e a intriga". Nesse ambiente perturbador, Ball imaginava que a "regeneração da sociedade" seria conseguida através da "união de todos os meios e forças artísticas". Acreditava que só o teatro era capaz de criar a nova sociedade. A sua concepção de teatro não era, porém, a tradicional: por um lado, tinha estudado com o encenador Max Reinhardt, cujo trabalho era bastante inovador, e procurava novas técnicas dramáticas; por outro, o conceito de obra de arte total, ou *Gesamtkunstwerk*, como fora formulado há mais de meio século por Wagner, envolvendo a participação de artistas de todas as disciplinas em grandes produções, ainda lhe causava um certo fascínio. Se tivesse sido possível, o teatro de Ball envolveria os seguintes artistas: Kandinski, a quem pretendia entregar a direcção geral, Marc, Fokine, Hartmann, Klee, Kokoschka, Ievreinov, Mendelsohn, Kubin e ele próprio. Esse esboço de um programa prefigurava, em vários aspectos, o entusiasmo com que reuniria artistas muito diferentes dois anos depois, em Zurique.

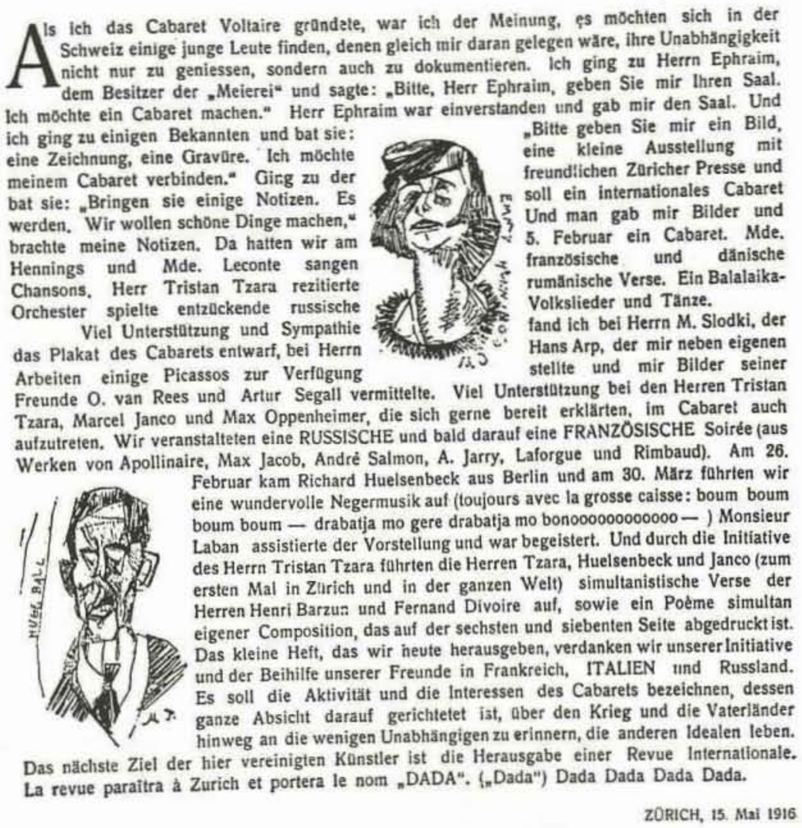
No entanto, esses planos jamais se concretizaram em Munique. Ball não encontrou patrocinadores, nem foi bem sucedido na sua tentativa de se tornar director do Staatstheater em Dresden. Desanimado, deixou a Alemanha e foi para a Suíça, via Berlim. Deprimido pela guerra e pela sociedade alemã da época, começou a ver o teatro sob uma nova luz: "A importância do teatro é sempre inversamente proporcional à importância da moral social e da liberdade civil." Para ele, a moral social e a liberdade civil estavam em desacordo, e na Rússia, assim como na Alemanha, o teatro fora esmagado pela guerra. "O teatro já não faz sentido. Quem quer representar actualmente, ou mesmo ver alguém a representar? [...] Os meus sentimentos sobre o teatro são os que deve ter um homem que foi subitamente decapitado."

BALL EM ZURIQUE

Hugo Ball e Emmy Hennings chegaram a Zurique no tranquilo Verão de 1915. Hennings tinha saído da prisão há apenas oito meses, onde estivera por ter falsificado passaportes estrangeiros para os que queriam evitar o serviço militar; o próprio Hugo trazia documentos falsificados e vivia sob identidade falsa.

"É estranho, mas às vezes as pessoas desconhecem o meu verdadeiro nome. E então chegam as autoridades policiais e fazem averiguações." Terem que mudar de nomes para evitar serem tomados por espiões do governo alemão à caça de desertores do serviço militar era apenas a menor das suas preocupações. Eram estrangeiros, pobres, clandestinos e estavam desempregados. Hennings fazia limpezas e outros trabalhos domésticos a tempo parcial, Ball tentava dar continuidade aos seus estudos. Quando a polícia suíça de Zurique descobriu que ele usava nomes falsos, Ball fugiu para Genebra, passando doze dias na prisão ao regressar a Zurique. Depois disso, deixaram-no em paz. As autoridades suíças não tinham qualquer interesse em entregá-lo aos alemães para prestar serviço militar. No Outono daquele ano, a situação do casal piorou – não tinham dinheiro, não tinham para onde ir. Ball manteve um diário no qual dá indícios de que pensava em suicidar-se; a polícia foi chamada para impedir que ele se atirasse ao lago de Zurique. O seu casaco, que conseguiu resgatar do lago, não tinha qualquer valor comercial na casa nocturna onde tentou vendê-lo. De alguma forma, porém, a sua sorte mudou e foi contratado por essa casa para viajar com um grupo chamado Flamingo. Mesmo durante a *tournée* com o Flamingo por várias cidades suíças, Ball continuou obcecado por entender a cultura alemã que deixara para trás. Começou a fazer planos para um livro, mais tarde publicado como *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* [Crítica da mentalidade alemã], e escreveu inúmeros textos sobre o mal-estar filosófico e espiritual da época. Tornou-se um pacifista irredutível, experimentou drogas e misticismos e começou a corresponder-se com o poeta Marinetti, o líder dos futuristas. Escreveu para o jornal *Die Weissen Blätter*, de Schickele, e para o periódico *Der Revoluzzer*, de Zurique.

Havia, porém, um conflito mútuo entre os seus textos e as performances de cabaré. Ball escrevia sobre um tipo de arte que estava cada vez mais impaciente por pôr em prática: "Numa época como a nossa, em que as pessoas são agredidas diariamente pelas coisas mais monstruosas, sem que possam registar as suas impressões, impõe-se o caminho da produção estética. Toda a arte viva, contudo, será irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará documentos não edificantes, mas paradoxais." Depois de vários meses muito cansativos com o Flamingo, Ball regressou a Zurique.



Als ich das Cabaret Voltaire gründete, war ich der Meinung, es möchten sich in der Schweiz einige junge Leute finden, denen gleich mir daran gelegen wäre, ihre Unabhängigkeit nicht nur zu geniessen, sondern auch zu dokumentieren. Ich ging zu Herrn Ephraim, dem Besitzer der „Meierei" und sagte: „Bitte, Herr Ephraim, geben Sie mir Ihren Saal. Ich möchte ein Cabaret machen." Herr Ephraim war einverstanden und gab mir den Saal. Und ich ging zu einigen Bekannten und bat sie: „Bitte geben Sie mir ein Bild, eine Zeichnung, eine Gravüre. Ich möchte eine kleine Ausstellung mit meinem Cabaret verbinden." Ging zu der freundlichen Züricher Presse und bat sie: „Bringen sie einige Notizen. Es soll ein internationales Cabaret werden. Wir wollen schöne Dinge machen." Und man gab mir Bilder und brachte meine Notizen. Da hatten wir am 5. Februar ein Cabaret. Mde. Hennings und Mde. Leconte sangen französische und dänische Chansons, Herr Tristan Tzara rezitierte rumänische Verse. Ein Balalaika-Orchester spielte entzückende russische Volkslieder und Tänze.

Viel Unterstützung und Sympathie fand ich bei Herrn M. Slodki, der das Plakat des Cabarets entwarf, bei Herrn Hans Arp, der mir neben eigenen Arbeiten einige Picassos zur Verfügung stellte und mir Bilder seiner Freunde O. van Rees und Artur Segall vermittelte. Viel Unterstützung bei den Herren Tristan Tzara, Marcel Janco und Max Oppenheimer, die sich gerne bereit erklärten, im Cabaret auch aufzutreten. Wir veranstalteten eine RUSSISCHE und bald darauf eine FRANZÖSISCHE Soirée (aus Werken von Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, A. Jarry, Laforgue und Rimbaud). Am 26. Februar kam Richard Huelsenbeck aus Berlin und am 30. März führten wir eine wundervolle Negermusik auf (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum — drabatja mo gere drabatja mo bonooooooooooo —) Monsieur Laban assistierte der Vorstellung und war begeistert. Und durch die Initiative des Herrn Tristan Tzara führten die Herren Tzara, Huelsenbeck und Janco (zum ersten Mal in Zürich und in der ganzen Welt) simultanistische Verse der Herren Henri Barzun und Fernand Divoire auf, sowie ein Poème simultan eigener Composition, das auf der sechsten und siebenten Seite abgedruckt ist. Das kleine Heft, das wir heute herausgeben, verdanken wir unserer Initiative und der Beihilfe unserer Freunde in Frankreich, ITALIEN und Russland. Es soll die Aktivität und die Interessen des Cabarets bezeichnen, dessen ganze Absicht darauf gerichtetet ist, über den Krieg und die Vaterländer hinweg an die wenigen Unabhängigen zu erinnern, die anderen Idealen leben. Das nächste Ziel der hier vereinigten Künstler ist die Herausgabe einer Revue Internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom „DADA". („Dada") Dada Dada Dada Dada.

ZÜRICH, 15. Mai 1916

[46]

[46] Comunicado de imprensa redigido por Hugo Ball para Cabaret Voltaire, Zurique, 1916.

CABARET VOLTAIRE

Já em 1916, Ball e Hennings decidiram abrir o seu próprio café-cabaré, não muito diferente daqueles que tinham deixado para trás em Munique. Jan Ephraim, proprietário de um pequeno bar em Spiegelglasse, concordou em ceder o seu espaço para esse fim, e a esta decisão seguiram-se vários dias de uma busca incansável de obras de arte para decorar o local. Distribuiu-se um comunicado de imprensa: "Cabaret Voltaire. Com este nome, formou-se um grupo de jovens artistas e escritores que tem por objectivo criar um centro de entretenimento artístico. A ideia do cabaré consiste em ter apresentações diárias de artistas convidados, fazendo performances artísticas e lendo as suas obras. Os jovens artistas de Zurique, quaisquer que sejam as suas tendências, estão convidados a comparecer com sugestões e contribuições de todo o tipo." [46,47]

A noite de estreia atraiu uma multidão, e o cabaré ficou superlotado. Ball recordaria mais tarde: "Por volta das seis da tarde, quando ainda estávamos a pregar cartazes futuristas, chegou um grupo de homenzinhos de feições orientais com pastas e ilustrações debaixo dos braços; muito educadamente, tiraram uma série de medidas. Em seguida, apresentaram-se: o pintor Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco e um quarto cavalheiro cujo nome me escapou. Arp também estava ali por acaso, e entendemo-nos de imediato, sem muitas palavras. Em pouco tempo, os magníficos *Arcanjos* de Janco estavam na parede, ao lado de outros belos objectos, e nessa mesma noite Tzara leu alguns poemas de estilo tradicional, que ia tirando com muita elegância dos bolsos do seu paletó. Emmy Hennings e madame Laconte cantaram em francês e dinamarquês e Tzara leu alguns dos seus poemas romenos, enquanto uma orquestra de balalaica tocava canções populares e danças russas."

O Cabaret Voltaire teve assim início em 5 de Fevereiro de 1916. Foi um acontecimento nocturno; no dia 6, com muitos russos na plateia, o programa incluiu poemas de Kandinski e Else Lasker, a *Donnerwetterlied* [Canção do trovão], de Wedekind, a *Totentanz* [Dança da morte], "com a participação do coro revo-

[47]

[47] Hugo Ball e Emmy Hennings em Zurique, 1916.

lucionário", e *A la Villette*, de Aristide Bruant. Na noite seguinte, no dia 7, declamaram-se poemas de Blaise Cendrars e Jakob van Hoddis, e no dia 11 chegou de Munique um amigo de Ball, Richard Huelsenbeck. "Richard está interessado num ritmo mais forte (o ritmo da música negra)", observou Ball. "Ele gostaria de relegar a literatura para segundo plano, abafando-a com o som dos tambores."

As semanas seguintes estiveram repletas de obras tão variadas quanto os poemas de Werfel, Morgenstern e Lichtenstein. "Todos parecem contagiados por uma indefinível embriaguez. O pequeno cabaré está prestes a rebentar pelas costuras, tornou-se o espaço de expressão das emoções mais loucas." Ball deixou-se envolver pelo entusiasmo de organizar programas e escrever textos com os seus diferentes colegas. Ninguém estava muito interessado em criar uma nova arte; de facto, Ball advertiu que "o artista que trabalha a partir da sua imaginação independente ilude-se a respeito da respectiva originalidade. Ele está a usar um material já formado e, dessa forma, o máximo que pode fazer é reelaborá-lo." Ball, pelo contrário, apreciava o papel de catalisador: "*Producere* quer dizer 'produzir', 'dar existência a'. Isso não se aplica necessariamente apenas a livros. Também é possível produzir artistas."

O material para as noites de cabaré incluía colaborações de Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings e outros escritores e artistas. Sob a pressão de ter que entreter um público diversificado, os artistas viam-se obrigados a "estar incessantemente entusiasmados, receptivos às novidades e abertos às manifestações artísticas mais espontâneas. É uma corrida contra as expectativas do público, e essa corrida exige muito de toda a nossa capacidade de invenção e debate." Para Ball, havia algo de especialmente agradável no cabaré: "Não se pode exactamente dizer que a arte dos últimos vinte anos tenha sido alegre, nem que os poetas modernos sejam muito divertidos e populares." A declamação e a performance eram a chave para a redescoberta do prazer na arte.

Cada noite tinha um tema específico: noites russas para os russos e os domingos devidamente deixados aos suíços ("embora os jovens suíços sejam circunspectos de mais para um cabaré", afirmavam os dadaístas). Huelsenbeck desenvolveu um estilo declamatório que era prontamente identificado: "Quando entra, mantém a bengala de cana espanhola na mão, e às vezes volteia-a no ar, fazendo-a sibilar. Isso excita o público, que considera Huelsenbeck arrogante, e o que sem dúvida aparenta ser. As suas narinas tremem, as sobrancelhas arqueiam. A boca, com o seu esgar irónico, está cansada, porém composta. Ele lê, acompanhado pelo grande tambor, grita, assobia e dá gargalhadas":

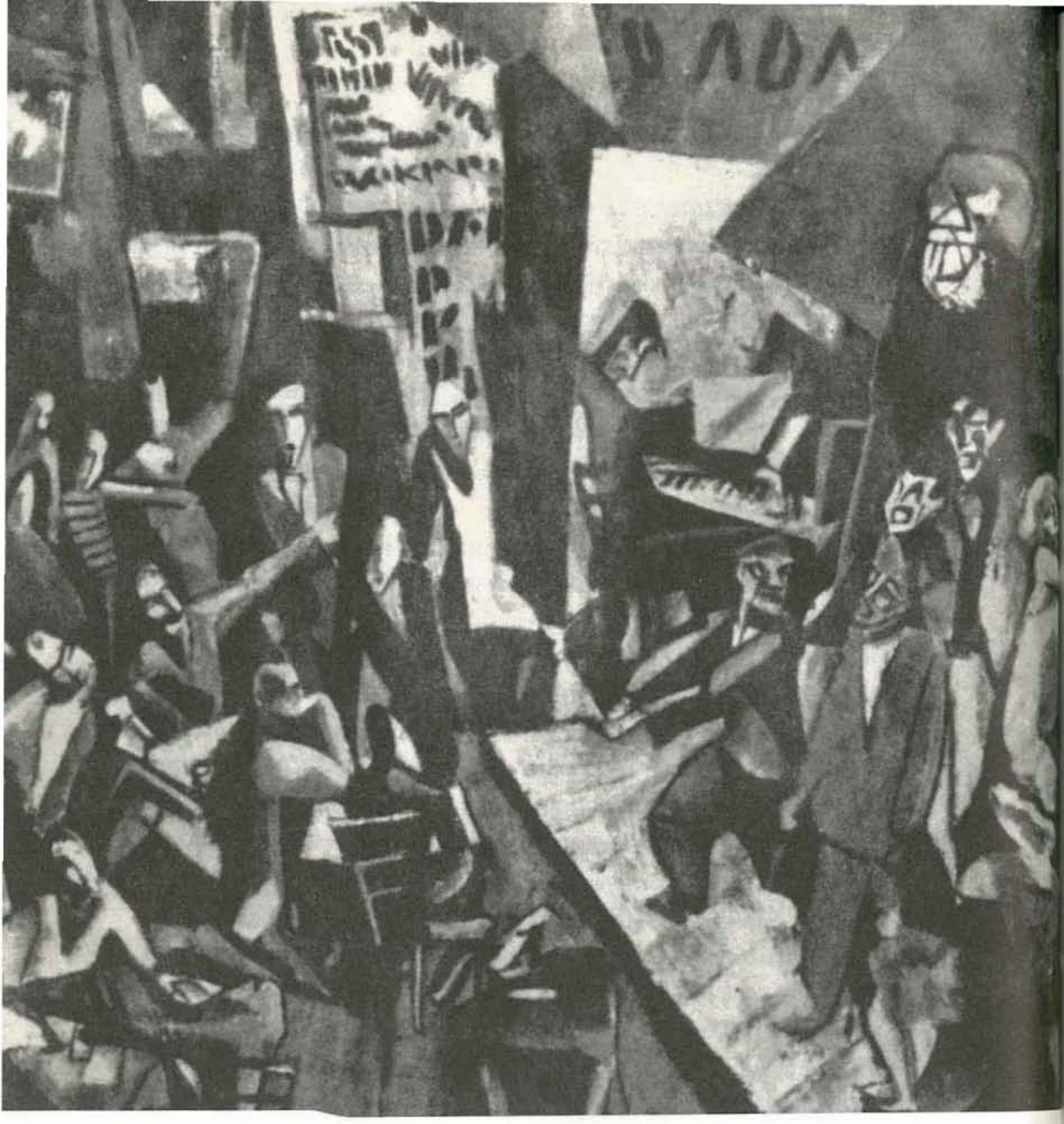
> Lentamente, o grupo de casas abriu o seu corpo.
> E então as gargantas inchadas das igrejas mergulharam nas profundezas aos berros [...]

Numa *soirée* francesa em 14 de Março, Tzara declamou poemas de Max Jacob, André Salmon e Laforgue; Oser e Rubinstein tocaram o primeiro movimento de uma sonata para violoncelo de Saint-Saëns; Arp leu excertos de *Rei Ubu*, de Jarry, e assim por diante. "Enquanto a cidade inteira não estiver fascinada, o cabaré será um fracasso", escreveria Ball.

A noite de 30 de Março marcou um novo avanço: "Por iniciativa de Tzara, Huelsenbeck, Janco e Tzara declamaram (pela primeira vez em Zurique e no mundo inteiro) os versos simultâneos de Henri Barzun e Fernand Divoiré, bem como um poema simultâneo da sua própria autoria." Ball definiu o conceito do poema simultâneo da seguinte maneira:

> Um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assobiam, etc., ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça dá-se a conhecer através dessas combinações. Numa tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer da sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um *rrrr* arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes, etc.) são superiores à voz humana em energia.

O cabaré era agora um extraordinário sucesso. Ball estava exausto: "O cabaré precisa de um descanso. Com toda a tensão, as performances diárias não são apenas cansativas, são mesmo debilitantes. No meio da multidão, todo o meu corpo começa a tremer."



[48]

[48] Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916. Em cima do palco, *da esquerda para a direita*, Hugo Ball (ao piano), Tristan Tzara (torcendo as mãos), Jean Arp, Richard Huelsenbeck (abaixo de Arp), Marcel Janco.

Socialistas russos exilados, como Lenine e Zinoviev, escritores como Wedekind, os expressionistas alemães Leonhard Frank e Ludwig Rubiner, e jovens expatriados alemães e do Leste europeu – toda essa gente circulava pelo centro de Zurique. Alguns visitaram o cabaré, outros participaram nas suas actividades. Rudolf von Laban, pioneiro da coreografia e da dança, aparecia e ficava por ali enquanto os seus bailarinos dançavam. Janco pintou o *Cabaret Voltaire* e Arp escreveu sobre as personalidades retratadas no quadro: [48]

> No palco de uma taberna festiva, multicolorida e heterogénea, vêem-se várias figuras peculiares e bizarras representando Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, madame Hennings e este vosso humilde servo. Um pandemónio total. As pessoas à nossa volta gritam, riem às gargalhadas e gesticulam. As nossas respostas são suspiros de amor, saraivadas de soluços, poemas, mugidos e miados de *bruitistas* medievais. Tzara balança as nádegas como se estas fossem o ventre de uma dançarina oriental. Janco toca um violino invisível, arqueando e arranhando. Madame Hennings, com rosto de madona, está em posição de espargata. Huelsenbeck bate sem parar no grande tambor, com Ball a acompanhá-lo ao piano, pálido como um fantasma. Deram-nos o título honorário de niilistas.

O cabaré também provocou violência e embriaguez excessivas para o contexto conservador da cidade suíça. Huelsenbeck afirmou que "eram os filhos da burguesia de Zurique, os universitários, que costumavam ir ao Cabaret Voltaire, onde se bebia muita cerveja. Queríamos fazer do Cabaret Voltaire um ponto de encontro da "arte de vanguarda", mas havia momentos em que não resistíamos e atirávamos à cara daqueles filisteus gordos e profundamente ignorantes de Zurique que, para nós, eles não passavam de meros porcos e que, na nossa opinião, o responsável pelo início da guerra tinha sido o Kaiser alemão."

Cada um aperfeiçoou-se na sua especialidade: Janco fazia máscaras que, nas palavras de Ball, "não eram apenas eficientes. Lembravam as máscaras dos antigos teatros japonês e grego, mas ainda assim eram totalmente modernas." Concebidas para que funcionassem bem à distância, provocavam um efeito sensacional no espaço relativamente pequeno do cabaré. "Estávamos todos ali quando Janco chegou com as suas máscaras e, imediatamente, cada um de nós pôs uma no rosto. Então, algo de estranho aconteceu. No mesmo instante, as máscaras não só pediram figurinos específicos, como também exigiram uma definição dos nossos gestos, que teriam de ser passionais, à beira da loucura."

Emmy Hennings concebia novas obras diariamente. Com excepção dela, não havia entre o grupo nenhum profissional de cabaré. A imprensa não tardou a reconhecer a qualidade profissional do seu trabalho: "A estrela do cabaré", relatou o *Zürcher Post*, "é
[49] Emmy Hennings, vedeta de muitas noites de cabaré e poesia. Alguns anos atrás, podíamos vê-la diante do ruge-ruge das cortinas amarelas de um cabaré de Berlim, com as mãos nos quadris, exuberante como um arbusto verdejante; hoje, ela continua a ter a mesma presença impactante e apresenta as mesmas canções com um corpo que, desde então, tornou-se apenas ligeiramente desgastado pelas agruras."

Ball inventou um novo tipo de "verso sem palavras", ou "poema sonoro", em que "o equilíbrio das vogais só é determinado e distribuído de acordo com o valor do verso inicial". No seu diário, nas linhas do dia 23 de Junho de 1916, descreveu o fato que tinha criado para a primeira leitura de um desses poemas, que apresentou no Cabaret Voltaire naquele mesmo dia: na cabeça, usou "um alto chapéu de feiticeiro com listras brancas e
[50] azuis"; as suas pernas ficaram dentro de tubos de papelão azul "que chegavam aos quadris, de modo que eu parecia um obelisco"; e vestiu ainda uma enorme gola de papelão, de um vermelho muito vivo por dentro e dourada por fora, que fazia subir e descer como se fossem asas. Ele precisava de ser carregado até ao palco no escuro e, a partir de porta-partituras colocados nas laterais e na frente do palco, começava "lenta e solenemente" a ler:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim

Mas essa declamação tinha os seus problemas. Ball afirmou que rapidamente se deu conta de que o seu meio de expressão não era apropriado à "pompa do seu cenário". Como que dirigido por uma força mística, ele "parecia não ter outra escolha a não ser adoptar a antiquíssima cadência de um lamento sacerdotal, como o modo cantado de falar característico das missas nas igrejas católicas tanto do Ocidente como do Oriente. [...] Não sei o que me inspirou a usar essa música, mas comecei a cantar as minhas vogais como um recitativo, no estilo das igrejas." Com esses novos poemas sonoros, esperava renunciar "à linguagem devastada que o jornalismo tornou impossível".

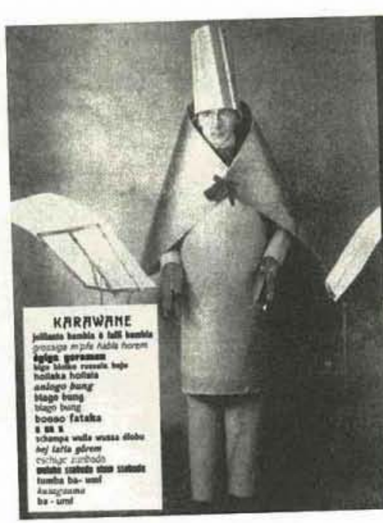
[49]

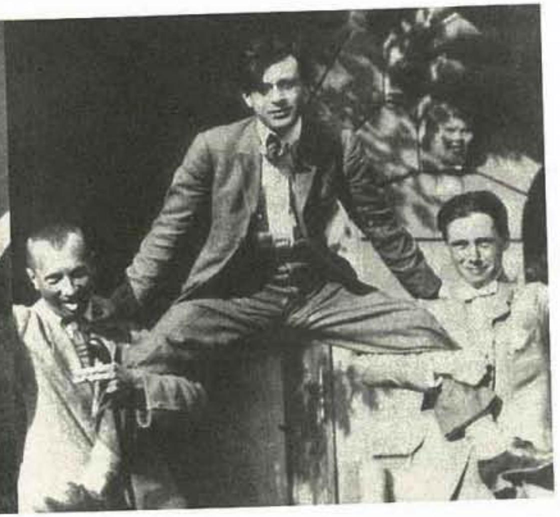
DADA

Tzara debatia-se com outros problemas. Continuava a sonhar com a criação de uma revista e tinha planos mais ambiciosos para os eventos no Cabaret Voltaire; percebia o seu potencial – como movimento, como revista, como uma hipótese de fazer estremecer Paris. Por outro lado, Arp, com a sua personalidade mais serena e introspectiva, permanecia à margem do cabaré. "Arp nunca participou nas performances", recordaria Huelsenbeck. "Nunca precisou de barulhos ensurdecedores, mas a sua personalidade tinha um efeito tão forte que, desde o início, o movimento teria sido impossível sem a sua presença. Ele era o espírito no vento e o poder criador na sarça ardente. A compleição delicada, a subtil elegância dos ossos, que lhe dava a fluidez de um bailarino, o seu passo elástico, tudo apontava para uma enorme sensibilidade. A grandeza de Arp estava na sua capacidade de se restringir à arte."

As noites de cabaré prosseguiram. Começaram a encontrar uma forma definida, mas, acima de tudo, nunca deixaram de ser um movimento para a expressão de ideias. Ball explicou que "cada palavra proferida e cantada aqui diz pelo menos o seguinte: que esta época de humilhações não conseguiu ganhar o nosso respeito. O que poderia haver nela de respeitável e grandioso? Os seus canhões? O nosso grande tambor abafa-lhes o som.

[49] Emmy Hennings e boneca.





[50,51]

O seu idealismo? Já faz tempo que se tornou objecto de riso e de escárnio, tanto na sua versão popular como na sua versão académica. As carnificinas monumentais e as explorações canibalescas? A nossa extravagância espontânea e o nosso entusiasmo pela ilusão irão destruí-los."

Em Abril de 1916, fizeram-se planos para uma "Sociedade Voltaire" e uma exposição internacional. O lucro das *soirées* iria para a publicação de uma antologia. Tzara, em particular, desejava a antologia; Ball e Huelsenbeck opunham-se. Eram contra a "organização": "As pessoas já estão saturadas disso", afirmava Huelsenbeck. Tanto ele como Ball achavam que "não se deve transformar uma extravagância numa escola artística". Tzara, porém, mostrou-se perseverante. Foi nessa época que Ball e Huelsenbeck apelidaram a cantora madame Le Roy com o nome que tinham encontrado num dicionário alemão-francês: "Dada é 'sim, sim' em romeno, e 'cavalinho-de-baloiço' e 'cavalinho-de-pau' em francês." "Para os alemães", diria Ball, "é um símbolo de ingenuidade leviana, alegria na procriação e preocupação com o carrinho de bebé."

[50] Hugo Ball declamando o poema sonoro *Karawane*, 1916, num dos últimos eventos do Cabaret Voltaire. Ball colocava os seus textos em suportes de pauta espalhados pelo palco e lia-os alternadamente durante a performance, erguendo e baixando as "asas" de papelão do seu fato. **[51]** Arp, Tzara e Hans Richter, Zurique, 1917 ou 1918.

A 18 de Junho, Ball acrescentaria no seu diário: "Levámos a plasticidade da palavra a um ponto que dificilmente se pode igualar. Conseguimo-lo à custa da frase racional, logicamente construída, e também mediante o abandono do trabalho documental." Mencionava dois factores que tinham tornado isso possível: "Em primeiro lugar, a circunstância especial destes tempos, que não oferece ao verdadeiro talento a oportunidade de descansar ou amadurecer para poder, assim, testar as suas capacidades. Em segundo lugar, vem a poderosa energia do nosso grupo." O seu ponto de partida, reconhecia, era Marinetti, cujas palavras-em-liberdade tinham libertado a palavra da prisão da frase (a imagem do mundo) "e alimentado o magro vocabulário das grandes cidades com luz e ar, restituindo-lhe o seu calor, a sua emoção e a limpidez da liberdade original".

Os meses de tumultos nocturnos no cabaré começaram a preocupar o seu proprietário, Ephraim. "O homem disse-nos que deveríamos oferecer entretenimento de qualidade e atrair um público maior, ou então fechar o cabaré", segundo o relato de Huelsenbeck. Os vários dadaístas reagiram a esse ultimato de forma característica: Ball estava "pronto para fechar", enquanto Tzara, observou cinicamente Huelsenbeck, "concentrava-se na sua correspondência com Roma e Paris, permanecendo no papel de intelectual que joga com as ideias do mundo". Reservado como sempre, "Arp mantinha uma certa distância. O seu programa era claro: queria revolucionar a arte e pôr fim à pintura e à escultura objectivas."

Após uma curta existência de cinco meses, o Cabaret Voltaire fechou as portas.

DADA: REVISTA E GALERIA

O Dada entrou numa nova fase com a primeira manifestação pública no Waag Hall, em Zurique, no dia 14 de Julho de 1916. Ball viu a ocasião como o fim do seu envolvimento com o Dada: "O meu manifesto sobre a primeira noite *pública* dadaísta foi um corte mal disfarçado com os amigos." O texto afirmava o primado absoluto da palavra na linguagem, expondo sobretudo a oposição declarada de Ball à ideia do Dada como uma "tendência artística". "Transformar Dada numa tendência artística significa estar a antecipar problemas", escreveria Ball. Tzara, porém, sentia-se em casa, tendo descrito o seu papel na *Crónica de Zurique*:

> 14 de Julho de 1916 – Pela primeira vez em qualquer lugar. Waag Hall: Primeira Noite Dadaísta (música, danças, teorias, manifestos, poemas, pinturas, figurinos, máscaras).
>
> Diante de uma multidão compacta, Tzara demonstra, nós exigimos nós exigimos o direito de mijar em cores diferentes, Huelsenbeck demonstra, Ball demonstra, Arp *Erklärung* [declaração], Janco *meine Bilder* [os meus quadros], Heusser *eigene Kompositionen* [composições originais] os cães baía e dissecação do Panamá ao piano ao piano e cais – poema gritado – gritando e lutando no pavilhão, primeira fila aprova segunda fila declara-se incompetente para julgar o resto grita, quem é o mais forte, o grande tambor é trazido, Huelsenbeck contra 200, Hoosenlatz acentuado pelo tambor muito grande e sininhos ao seu pé esquerdo – as pessoas protestam gritam quebram vidros matam-se umas às outras umas às outras demolição luta aí vem a polícia interrupção.
>
> Pugilismo resumido: dança cubista, figurinos de Janco, cada homem seu próprio grande tambor na cabeça, barulho, música negra/trabatgea bonoooooo oo ooooo/5 experiências literárias: Tzara de fraque fica de pé diante da cortina, completamente sóbrio para os animais, e explica a nova estética: poema ginástico, concerto de vogais, poema sonoro, poema estático organização química de ideias, *Biriboom biriboom saust der Ochs im Kreis herum* [O boi corre por um ringue] (Huelsenbeck), poema vocálico aaò, ieo, aïï, nova interpretação a loucura subjectiva das artérias a dança do coração sobre queimar edifícios em chamas e acrobacias na plateia. Mais gritos de protesto, o grande tambor, piano e canhão impotente, roupas de papelão rasgadas o público lança-se em febre puerperal interromper. Os jornais insatisfeitos poema simultâneo para 4 vozes + obra simultânea para 300 idiotas irremediáveis.

Os cinco representantes principais leram diversos manifestos. Nesse mesmo mês, a *Colecção Dada* publicou o seu primeiro volume, incluindo *La Première Aventure Celeste de M. Antipyrine*. Seguiram-se, em Setembro e Outubro do mesmo ano, dois volumes de poesia de Huelsenbeck. Ao mesmo tempo que criava um movimento literário a partir do ideário dadaísta, Tzara ia-se distanciando aos poucos de Ball. E Huelsenbeck, embora tenha colaborado durante mais algum tempo, compartilhava as reservas de Ball acerca

daquilo em que o Dada se estava a transformar, ainda que por outras razões. Huelsenbeck via aquela mudança como uma sistematização do Dada, enquanto Ball queria simplesmente distanciar-se de tudo para se concentrar nos seus próprios escritos.

Da apresentação pública para a revista, o passo seguinte foi um local próprio, uma galeria dadaísta. Inicialmente, o espaço era alugado: em Janeiro de 1917, a primeira exposição pública do Dada estreou na Galeria Corray, incluindo obras de Arp, Van Rees, Janco e Richter, obras de arte negra e palestras de Tzara sobre o "cubismo", a "arte nova e velha" e a "arte do presente". De seguida, Ball e Tzara assumiram a direcção da Galeria Corray, abrindo-a ao público no dia 17 de Março como Galeria Dada, com uma exposição das pinturas do grupo *Der Sturm*. Ball observou que se tratava de "uma continuação da ideia do cabaré do ano precedente". Foi uma iniciativa apressada, com somente três dias entre a proposta e a noite de abertura. Ball recordaria que cerca de quarenta pessoas compareceram na *vernissage*, durante a qual ele anunciou o plano de "formar um pequeno grupo de pessoas capazes de se apoiar e estimular mutuamente".

A natureza do trabalho, porém, tinha mudado; passara-se das performances espontâneas para o programa mais organizado e didáctico de uma galeria. Nas palavras de Ball, eles tinham "superado as barbáries do cabaré. Há um período entre Voltaire e a Galeria Dada durante o qual todos trabalharam muito e acumularam novas impressões e experiências." Além disso, dava-se uma nova atenção à dança, possivelmente devido à influência de Sophie Taeuber, que trabalhava com Rudolf von Laban e Mary Wigman. [52] Ball dedicou um texto à dança, considerando-a a arte dos elementos mais próximos e directos: "É muito próxima da arte da tatuagem e de todas as tentativas ancestrais de representação que tenham como objectivo a personificação; a dança funde-se frequentemente com elas." Definia *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* [Canção do peixe-voador e do cavalo-marinho], de Sophie Taeuber, como "uma dança cheia de excitação e lampejos, com uma iluminação deslumbrante e grande intensidade". Um segundo espectáculo ligado ao grupo da revista *Der Sturm* estreou em 9 de Abril de 1917 e, no dia seguinte, Ball já estava a preparar uma outra *soirée*: "Estou a ensaiar uma nova dança

[52]

com cinco raparigas de Laban no papel de negras com longas túnicas pretas e máscaras. Os movimentos são simétricos, o ritmo é fortemente enfatizado, a gestualidade é de uma fealdade estudada e deformada."

Mesmo cobrando entrada, observa Ball, a galeria era pequena de mais para o número de frequentadores. A galeria servia três propósitos: de dia, abrigava uma espécie de curso para raparigas e senhoras da classe alta. "A sala Kandinski, iluminada à luz de velas, é um clube em que, à noite, se discutem as mais esotéricas filosofias. Nas *soirées*, porém, as festas têm um brilho e uma agitação nunca antes vistos em Zurique." De especial interesse era "a infinita disposição para contar histórias e para os exageros, disposição que se transformou em princípio. Dança absoluta, poesia absoluta, arte absoluta – o que se quer dizer é que basta um mínimo de impressões para evocar imagens insólitas".

A Galeria Dada durou exactamente onze semanas. Fora educativa e programada nas suas intenções, com três grandes exposições, inúmeras palestras (inclusive uma de Ball sobre Kandinski), *soirées* e demonstrações. Em Maio de 1917, ofereceu-se de graça um chá da tarde a grupos de estudantes, e no dia 20 programou-se a visita de um grupo de trabalhadores. Segundo Ball, não apareceu um único trabalhador. Enquanto isso, Huelsenbeck perdia o interesse por tudo aquilo, afirmando tratar-se de "um comerciozinho de arte, afectado e caracterizado por tardes de chá em que velhas damas tentam reviver a perdida energia sexual com a ajuda de 'uma coisa louca'". Mas, para Ball, que logo abandonaria o Dada para sempre, a galeria representava uma tentativa séria de recapitular as tradições da arte e da literatura, além de dar ao grupo uma direcção definida. Mesmo antes de a Galeria Dada ser oficialmente fechada, Ball já deixara Zurique a caminho dos Alpes, e Huelsenbeck partira para Berlim.

[52] Sophie Taeuber e Jean Arp com marionetas feitas por Taeuber e usadas em várias performances, Zurique, 1918.

HUELSENBECK EM BERLIM

"O verdadeiro motivo do meu regresso à Alemanha em 1917", escreveria Richard Huelsenbeck, "foi o encerramento do cabaré." Mantendo em Berlim um perfil discreto durante os treze meses seguintes, Huelsenbeck reflectiu sobre o Dada de Zurique, publicando mais tarde os seus escritos em *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* [*En avant* Dada: uma história do dadaísmo] (1920), onde analisa alguns dos conceitos que o movimento tinha tentado desenvolver. A simultaneidade, por exemplo, fora primeiro usada por Marinetti num sentido literário, mas Huelsenbeck insistia na sua natureza abstracta:

> A simultaneidade é um conceito que se refere à ocorrência de diferentes eventos ao mesmo tempo; converte a sequência a = b = c = d em a – b – c – d, e tenta transformar o problema do ouvido num problema do rosto. A simultaneidade vai contra o que se tornou e a favor do que está por se tornar. Enquanto eu, por exemplo, fico cada vez mais consciente de que ontem dei um soco na orelha de uma velha senhora e de que lavei as minhas mãos uma hora atrás, o guinchar dos travões de um eléctrico e o barulho de um tijolo que caiu do telhado da casa ao lado chegam aos meus ouvidos simultaneamente, e o meu olho (externo ou interno) sai da sua apatia para apreender, na simultaneidade desses eventos, um breve sentido de vida.

Igualmente introduzido na arte por Marinetti, o bruitismo poderia ser descrito como "ruído com efeitos imitativos", tal como o que se ouve, por exemplo, num "coro de máquinas de escrever, timbales, matracas e tampas de panela".

Essas preocupações teóricas assumiriam um novo significado no contexto de Berlim. Os primeiros *performers* estavam muito distantes. Hugo Ball e Emmy Hennings tinham-se mudado para Agnuzzo, no Ticino, onde Ball pretendia levar uma vida solitária, enquanto Tristan Tzara permanecera em Zurique, mantendo viva a revista do movimento dadaísta e publicando novos manifestos. Contudo, os literatos boémios de Berlim tinham pouco em comum com os exilados pacifistas de Zurique. Menos inclinados para uma postura de amar a arte-pela-arte, logo influenciariam o Dada com uma posição política até então desconhecida.

[53]

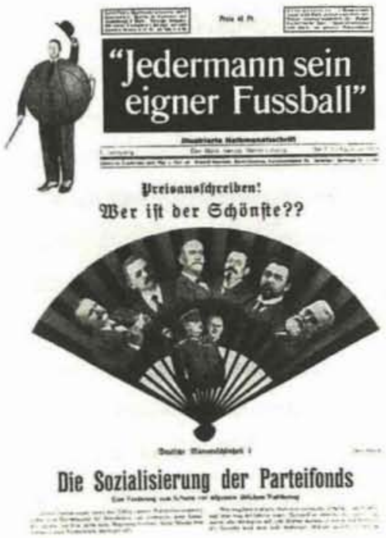
[53] George Grosz vestido de Morte Dada, traje com que andava pelo Kurfürstendamm em Berlim, em 1918.

Ainda assim, as primeiras performances dadaístas de Berlim faziam lembrar as de Zurique. Na verdade, a clientela literária do Café des Westens estava ansiosa por ver o lendário Dada materializar-se à sua frente e, em 1918, Huelsenbeck fez a primeira leitura. Com ele estavam Max Herrmann-Neisse e Theodor Däubler, dois poetas expressionistas, e o seu velho amigo George Grosz, pintor satírico e activista político; essa primeira performance dadaísta em Berlim ocorreu numa pequena sala da galeria de I.B. Neumann. Uma vez mais, Huelsenbeck retomou o seu papel de "o homem do tambor do Dada", brandindo a baqueta com violência, "talvez com arrogância, pouco se importando com as consequências", enquanto Grosz declamava os próprios versos: "Vocês, filhos-da-puta, materialistas/comedores de pão, comedores = de carne = vegetarianos!!/ professores, aprendizes de carniceiro, chulos!/corja de vagabundos!" Em seguida, Grosz, por essa altura um impetuoso adepto da anarquia dadaísta, urinava sobre uma pintura expressionista.

Para coroar as suas provocações, Huelsenbeck abordava outro assunto tabu, a guerra, dizendo aos berros que a última não fora suficientemente sangrenta. Nesse momento, um veterano de guerra com uma perna de pau abandonou o recinto em sinal de protesto, sob os aplausos solidários de um público enfurecido. Sem se deixar intimidar, Huelsenbeck leu excertos das suas *Phantastische Gebete* [Preces fantásticas] pela segunda vez naquela noite, e Däubler e Herrmann-Neisse também continuaram com as respectivas leituras. O director da galeria ameaçou chamar a polícia, mas vários dadaístas persuasivos conseguiram dissuadi-lo da ideia. No dia seguinte, o escândalo vinha em letras garrafais em todas as manchetes dos jornais. Estava montado o cenário para inúmeras outras performances dadaístas.

Quando, só dois meses depois, a 12 de Abril de 1918, Huelsenbeck e um grupo diferente daquele formado pelos *habitués* do Café des Westens – Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss e George Grosz – apresentaram a segunda noite dadaísta, o espectáculo foi meticulosamente preparado. Ao contrário da improvisação do primeiro evento, distribuiu-se uma grande quantidade de panfletos, solicitaram-se vários co-signatários para o manifesto de Huelsenbeck, *Dadaísmo na vida e na arte*, e preparou-se uma apurada introdução para familiarizar o público berlinense com as ideias dadaístas. Iniciada com um furioso ataque ao expressionismo, a noite prosseguiu com as coisas características do Dada: Grosz recitou os seus poemas em rápida sucessão; Else Hadwiger leu poemas de Marinetti que exaltavam as virtudes da guerra; Huelsenbeck tocou um trompete de brinquedo e uma matraca. Outro veterano de guerra, vestindo uniforme, reagiu ao furor da demonstração com um ataque epiléptico. Mas Hausmann só fez aumentar a comoção, apresentando uma palestra com o título "Os novos materiais da pintura". A sua diatribe contra a arte respeitável teve vida curta, porém. Preocupada com as pinturas ali expostas, a gerência apagou as luzes a meio do discurso. Nessa noite, Huelsenbeck foi-se esconder em Brandeburgo, a sua cidade natal.

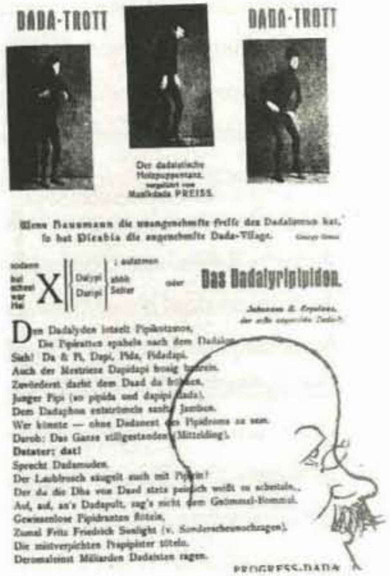
O Dada, porém, estava decidido a conquistar Berlim, a banir o expressionismo da cidade e a estabelecer-se como adversário da arte abstracta. Os dadaístas berlinenses inundaram a cidade com os seus *slogans*: "O Dada dá-vos pontapés no cu e vocês gostam!" Usavam figurinos teatrais excêntricos – Grosz andava pelo Kurfürstendamm vestido como a Morte – e adoptavam nomes "revolucionários": Huelsenbeck era Weltdada, [53]



"Jedermann sein eigner Fussball"

Preisausſchreiben!
Wer iſt der Schönſte??

Die Sozialisierung der Parteifonds



DADA-TROTT

DADA-TROTT

Das Dadalyripipidon.

PROGRESS-DADA

[54,55]

Meisterdada; Hausmann era Dadasoph; Grosz podia ser Böff, Dadamarschall ou Propagandada, e Gerhard Preiss, que inventou o "Dada-Trott", era Musik-Dada. [55]

A cidade foi invadida por uma avalanche de manifestos. Mas algo tinha mudado; Berlim tinha transformado o Dada, dando-lhe um espírito mais agressivo do que o anterior. Além do seu comunismo radical, os dadaístas berlinenses exigiam "a introdução do desemprego progressivo através da total mecanização de todos os campos de actividade", pois "só por meio do desemprego se torna possível o indivíduo chegar à certeza sobre a verdade da vida e finalmente habituar-se à experiência". Além da "requisição das igrejas para as apresentações de poemas bruitistas, simultâneos e dadaístas", exigiam a "imediata organização de uma campanha publicitária dadaísta em grande escala, com 150 circos dedicados ao esclarecimento do proletariado". *Matinées* e *soirées* aconteciam por toda a cidade, às vezes no Café Áustria, e os recém-chegados a Berlim juntavam-se às fileiras crescentes do grupo Dada, cada vez mais militante. Chegado há pouco da Rússia, Efim Golyschef acrescentou a sua *Anti-sinfonia em três partes (a guilhotina circular)* ao repertório dadaísta, enquanto Johannes Baader, que a polícia de Berlim declarara louco, acrescentou a sua própria marca de insanidade dadaísta.

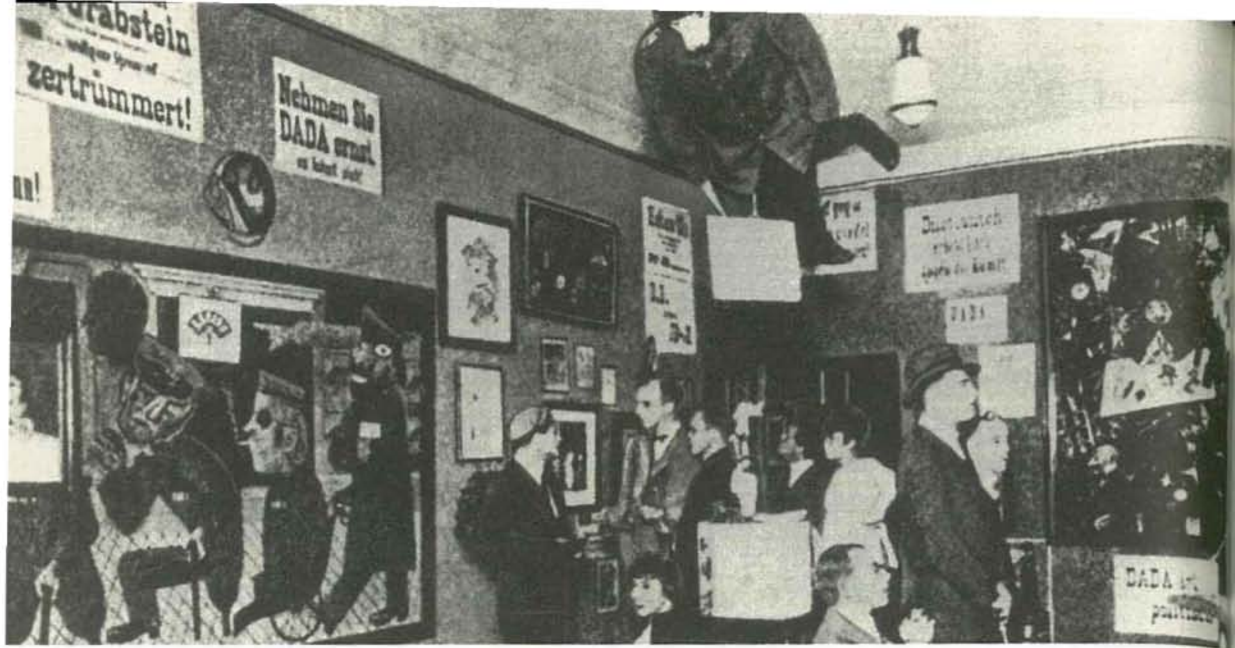
Em Maio de 1918, grandes cartazes impecavelmente pintados cobriam centenas de paredes e grades de Berlim, anunciando o "Primeiro Renascimento das Artes Alemãs do Pós-Guerra". No dia 15 de Maio, o Grande Festival das Artes foi inaugurado no vasto Meister-Saal do Kurfürstendamm com uma corrida entre uma máquina de escrever e uma máquina de costura. A esse evento seguiu-se o Concurso de Poesia Pan-Germânica que assumiu a forma de uma corrida, arbitrada por Grosz, entre doze poetas lendo simultaneamente as suas obras.

O Dada estava no auge da fama, e as pessoas afluíam a Berlim para ver a rebelião dadaísta em primeira mão. Clamavam por "Conversa particular entre dois homens senis atrás de um guarda-fogo", de Grosz e Mehring, por "Dada-Trott", de Gerhard Preiss, e pela dança de "sessenta e um passos", de Hausmann. Os dadaístas de Berlim fizeram também uma *tournée* pela antiga Checoslováquia, com Huelsenbeck a abrir cada noite com os seus discursos tipicamente provocadores.

O regresso do grupo a Berlim no final de 1919 foi marcado pelo aparecimento, nos palcos dadaístas, do director teatral Erwin Piscator. No teatro Die Tribüne, Piscator produziu a primeira fotomontagem ao vivo a partir de um dos quadros de Huelsenbeck. Dirigindo a acção em cima de uma escada, Piscator dominava o palco enquanto outros dadaístas, fora do palco, gritavam obscenidades ao público. A peça *Simplesmente clássico - uma Oresteia com final feliz*, de Mehring, satirizando eventos económicos, políticos e militares, foi apresentada no sótão do teatro de Max Reinhardt, o Schall und Rauch. Nela, utilizavam-se marionetas com pouco mais de meio metro de altura, concebidas por Grosz e feitas por Heartfield e Hecker, além de várias inovações técnicas que mais tarde seriam usadas tanto por Piscator como por Brecht nas suas produções.

O Dada de Berlim estava a chegar ao fim. A Primeira Feira Internacional Dadaísta, [56]
realizada na galeria Burchard em Junho de 1920, revelou ironicamente a exaustão do

[54] John Heartfield, capa de *Jedermann sein eigener Fussball* [A cada um o seu próprio futebol]. **[55]** Gerhard Preiss, também conhecido como Musik-Dada, dançando o seu famoso "Dada-Trott", extraído de *Der Dada*, n.º 3.



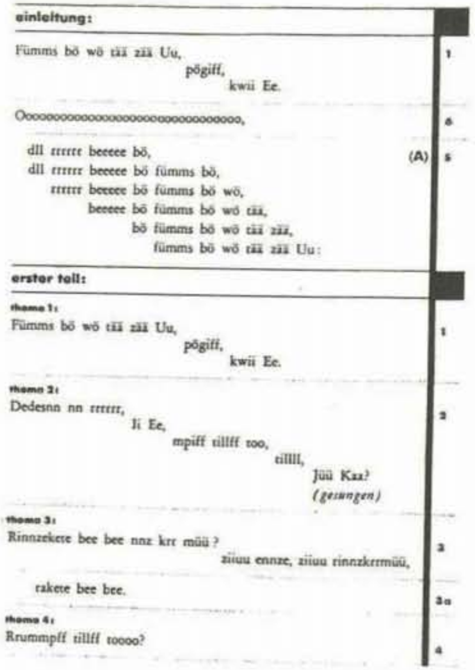
[56]

dadaísmo. Grosz e Heartfield, cujas ideias se politizavam devido à ameaça dos acontecimentos da época, juntaram-se ao Teatro Proletário de Schüller e Piscator, de carácter mais programático, enquanto Hausmann partia de Berlim para se juntar ao Dada de Hanover. Mehring, por sua vez, retomou o "cabaré literário", que se tornava cada vez mais popular. Huelsenbeck concluiu o curso de medicina e, em 1922, foi para Dresden, onde se tornou assistente de um neuropsiquiatra, começando mais tarde a trabalhar como psicanalista.

Cidades alemãs, holandesas, romenas e checas foram igualmente sitiadas por dadaístas estrangeiros e por grupos de formação local. Kurt Schwitters viajou para a Holanda em 1923, e ali ajudou a formar um "Dada holandês"; também fez visitas regulares à Bauhaus, onde fascinou o público com a sua voz em *staccato*, declamando o famoso poema *Anna* [57,58] *Blume* ou a sua *Die Ursonate* [Sonata primordial]. Schwitters chegou a propor um teatro *Merz* num manifesto intitulado "Exijo de todos os teatros do mundo a encenação *Merz*", pregando a "igualdade de princípios de todos os materiais, igualdade entre seres humanos completos, idiotas, redes de arame sibilantes e bombas de pensamento".

[56] Abertura da Primeira Feira Dadaísta, 5 de Junho de 1920, na Galeria Burchard. *Da esquerda para a direita*, Raoul Hausmann, Hannah Höch (sentada), Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, sra. Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield. Na parede à esquerda, *Mutilados de guerra*, de Otto Dix; na parede ao fundo, *Deutschland, ein Wintermärchen* [Alemanha, um conto de Inverno] (1917–19), de Grosz; pendurado no tecto, o manequim em uniforme de guerra que esteve na origem do processo de Grosz e Herzfelde.

Em Colónia, Max Ernst organizou uma "Dada Vorfrühling" com Arp e Baargeld, inaugurada em 20 de Abril de 1920. Antes de a exposição ser temporariamente fechada pela polícia, os que tiveram a oportunidade de visitá-la entravam pelo *pissoir* de uma cervejaria. Ali, encontravam o *Fluidoskeptrik* de Baargeld – um aquário cheio de água cor de sangue, com um despertador no fundo, uma peruca feminina a boiar na superfície e um braço de madeira a sair da água. Preso a um dos objectos de Ernst, um machado fazia uma sugestão explícita a qualquer visitante que pretendesse destruir o objecto. Uma jovem em fato de primeira comunhão recitava poemas "obscenos" de Jakob van Hoddis. Por volta de 1921, o Dada de Colónia já tinha completado o seu ciclo; tal como muitos outros dadaístas europeus, Ernst também partira para Paris nesse ano.



einleitung:

Fümms bö wö tää zää Uu, 1
pögiff,
kwii Ee.

Oooooooooooooooooooooooooooo, 6

dll rrrrr beeeee bö, (A) 5
dll rrrrr beeeee bö fümms bö,
rrrrr beeeee bö fümms bö wö,
beeeee bö fümms bö wö tää,
bö fümms bö wö tää zää,
fümms bö wö tää zää Uu:

erster teil:

thema 1:
Fümms bö wö tää zää Uu, 1
pögiff,
kwii Ee.

thema 2:
Dedesnn nn rrrrr, 2
Ii Ee,
mpiff tillff too,
tillll,
Jüü Kaa?
(gesungen)

thema 3:
Rinnzekete bee bee nnz krr müü? 3
ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrrmüü,

rakete bee bee. 3a

thema 4:
Rrummpff tillff toooo? 4

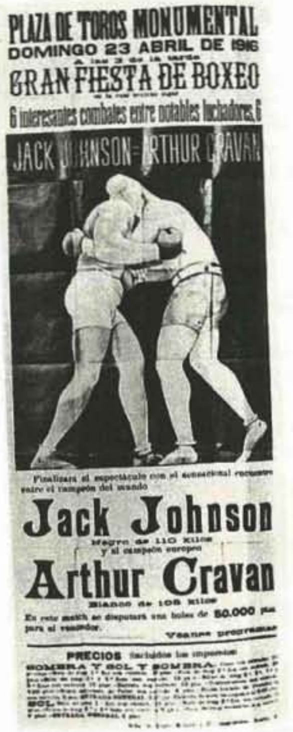
MERZ 20
KURT SCHWITTERS
KURT SCHWITTERS (Foto Genja Jonas, Dresden)
KATALOG

[57,58]

[57] Texto da *Ursonate*, de Kurt Schwitters. [58] Kurt Schwitters.

DADA EM NOVA IORQUE E BARCELONA

Durante esse período, os últimos anos do dadaísmo em Zurique estiveram nas mãos de Tristan Tzara. Nessa cidade, e graças a ele, o Dada deixou de ser uma série aleatória de eventos geralmente improvisados e converteu-se num movimento com o seu porta-voz próprio, a revista *Dada* (publicada pela primeira vez em Julho de 1917), que Tzara depressa transferiria para Paris. Algumas das personalidades mais discretas do Cabaret Voltaire, como o médico vienense Walter Serner, passaram para o primeiro plano, e recém-chegados, como Francis Picabia, estiveram por algum tempo em Zurique para conviver com os expoentes do dadaísmo.


PLAZA DE TOROS MONUMENTAL
DOMINGO 23 ABRIL DE 1916
GRAN FIESTA DE BOXEO
6 interesantes combates entre notables luchadores 6
JACK JOHNSON-ARTHUR CRAVAN
Jack Johnson
Arthur Cravan
PRECIOS

[59]

Picabia, cubano nascido em Paris, que desfrutava de boa situação financeira e vivia entre Nova Iorque, Paris e Barcelona, apresentou-se em 1918 ao contingente dadaísta durante uma festa regada a champanhe no Hotel Elite, em Zurique. Já conhecido pelas "pinturas mecânicas" pretas e douradas que apresentara na exposição dadaísta realizada na Galerie Wolfsberg em Setembro de 1918, publicou uma edição especial da sua revista *391* dedicada a Zurique. Picabia estava mais do que familiarizado com o estilo Dada daquela cidade. Em Nova Iorque, ele e Duchamp tinham estado na dianteira das actividades vanguardistas. Com Walter Arensberg e outros, organizaram a importante Exposição dos Independentes, de 1917, marcada pela tentativa de Duchamp expor a sua célebre *Fonte* – um urinol. Consequentemente, o material publicado de Picabia – poemas e desenhos – levou-o a Zurique, onde foi recebido por Tzara: "Viva Descartes, viva Picabia, o anti-pintor recém-chegado de Nova Iorque."

[59] Cartaz em que se anuncia a luta entre o escritor Arthur Cravan e o campeão mundial de boxe Jack Johnson, Madrid, 23 de Abril de 1916.

Entre os colaboradores da revista *391*, em Barcelona, estava o escritor e lutador (amador) de boxe Arthur Cravan (cujo verdadeiro nome era Fabian Lloyd), que já conquistara seguidores em Paris e Nova Iorque com a sua polémica revista *Maintenant* (1912-15). Autoproclamado campeão do boxe francês, vigarista, arrieiro, encantador de serpentes, ladrão de hotéis e sobrinho de Oscar Wilde, Cravan desafiou o verdadeiro campeão mundial dos pesos pesados, Jack Johnson, para uma luta que ocorreu em Madrid, a 23 de Abril de 1916. O amadorismo de Cravan e o seu estado de embriaguez garantiram-lhe [59] a derrota no primeiro assalto; não obstante, esse evento algo breve causou sensação em Madrid, sendo muito apreciado pelos seguidores de Cravan. Um ano depois, na Exposição dos Independentes em Nova Iorque, foi preso por ofender um grupo de homens e mulheres da alta sociedade. Convidado por Duchamp e Picabia para dar uma conferência na noite de abertura, Cravan chegou escandalosamente bêbedo e, em delírio, desatou logo a dizer obscenidades ao público. De seguida, começou a tirar a roupa. Nesse momento, a polícia arrastou-o dali para uma esquadra, de onde foi solto graças à intervenção de Walter Arensberg. O fim de Cravan foi igualmente peculiar: viram-no pela última vez em 1918 numa cidadezinha da costa mexicana, levando mantimentos para um pequeno iate que deveria conduzi-lo a Buenos Aires, onde iria juntar-se à sua esposa, Mina Loy. Entrou no iate e desapareceu para sempre.

O FIM DO DADA EM ZURIQUE

Com os novos colaboradores, Tzara organizou uma "noite Tristan Tzara" na Salle zur Meise, em Zurique, no dia 23 de Julho de 1918, quando aproveitou a oportunidade para ler aquele que era, de facto, o seu primeiro manifesto dadaísta: "Vamos destruir vamos ser bons vamos criar uma nova força de gravidade NÃO = SIM dada significa nada". "A salada burguesa na sua eterna tigela é sem gosto e eu odeio o senso comum." Isto causou um inevitável pandemónio, ao qual imediatamente se seguiu uma profusão de eventos dadaístas.

A última *soirée* dadaísta em Zurique aconteceu em 9 de Abril de 1919, na Saal zur Kaufleuten. Evento modelar, que determinaria o formato de noites subsequentes em

Paris, foi produzido por Walter Serner e meticulosamente coordenado por Tzara. Como precisaria no seu estilo aliterativo: "Cerca de 1500 pessoas já enchiam o saguão, balançando na batida do batuque." Hans Richter e Arp pintaram os cenários para as danças de Suzanne Perrottet e Käthe Wulff com formas negras e abstractas – "como pepinos" – sobre longas faixas de papel com aproximadamente um metro de largura. Janco criou enormes máscaras selvagens para os bailarinos, e Serner muniu-se de vários e estranhos adereços cénicos, um dos quais um boneco sem cabeça.

A performance em si começou num tom grave: o cineasta sueco Viking Eggelind fez um discurso muito sério sobre a *Gestaltung* elementar e a arte abstracta. Isto só serviu para irritar o público, que ia à espera do habitual confronto com os dadaístas. A dança de Perrottet ao som de Schoenberg e Satie também não conseguiu acalmar a plateia impaciente. Somente o poema simultâneo de Tzara, *Le Fièvre du mâle*, lido por vinte pessoas, produziu o absurdo pelo qual todos esperavam. "Foi quando a coisa ficou infernal", diria Richter mais tarde. "Gritos, assobios, provocações cantadas em uníssono, gargalhadas que se misturavam, em diferentes graus de falta de harmonia, com os berros dos vinte declamadores sobre a plataforma." Então, Serner levou o boneco sem cabeça para o palco e ofereceu-lhe um ramo de flores artificiais. Quando começou a ler o seu manifesto anarquista, *Letzte Lockerung* [Dissolução final] – "uma rainha é uma poltrona e um cão é uma rede de dormir" –, a multidão reagiu violentamente, estraçalhando o boneco e provocando um intervalo forçado de vinte minutos. A segunda parte do programa foi um pouco mais tranquila: cinco bailarinos de Laban apresentaram *Nor Kakadu* com os rostos cobertos pelas máscaras de Janco e os corpos ocultos por estranhos objectos afunilados. Tzara e Serner leram mais poemas. Apesar do final pacífico, a performance tinha conseguido estabelecer "o circuito da absoluta inconsciência no público, que se esqueceu dos limites da educação e dos preconceitos ao experimentar a comoção do NOVO". Foi, ainda nas palavras de Tzara, a vitória final do Dada.

Na verdade, a performance de Kaufleuten assinalou apenas a "vitória final" do Dada de Zurique. Para Tzara, era evidente que, depois de quatro anos de actividades naquela cidade, tornara-se necessário encontrar um novo terreno para a anarquia dadaísta caso esta pretendesse manter a sua força. Já preparava a mudança para Paris há algum tempo: em Janeiro de 1918, começou a corresponder-se com o grupo que fundaria a revista literária *Littérature* em Março de 1919 – André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault, Louis Aragon e outros –, pedindo-lhes contribuições para *Dada 3* e um apoio tácito ao dadaísmo. Soupault foi o único a responder com um breve poema. Embora todo o grupo de Paris, incluindo Pierre Reverdy e Jean Cocteau, tivesse enviado material para *Dada 4-5* (Maio de 1919), tornou-se evidente que, separados por tamanha distância, nem o dinâmico Tzara seria capaz de coagir os parisienses a uma participação futura. E então, em 1919, Tzara foi para Paris.

SURREALISMO

PRIMEIRA PERFORMANCE EM PARIS

Tzara chegou de surpresa a casa de Picabia e passou a sua primeira noite em Paris num sofá. A notícia de que estava na cidade espalhou-se rapidamente, e logo se tornou o centro das atenções dos círculos de vanguarda, exactamente como ele próprio esperava. No Café Certà e no seu anexo, o Petit Grillon, Tzara conheceu o grupo da revista *Littérature* com o qual se tinha correspondido, e pouco depois teria lugar o primeiro evento dadaísta em Paris. Em 23 de Janeiro de 1920, a primeira das sextas-feiras do grupo *Littérature* aconteceu no Palais des Fêtes, na rue Saint-Martin. André Salmon abriu a performance com um recital dos seus poemas, Jean Cocteau leu poemas de Max Jacob e o jovem André Breton leu alguns do seu poeta preferido, Reverdy. "O público estava encantado", descreveria Ribemont-Dessaignes. "Afinal, aquilo significava ser 'moderno' – algo que os parisienses adoram." No entanto, o que se seguiu deixou o público com os cabelos em pé. Tzara leu um "vulgar" artigo de jornal, antecedido pelo anúncio de que se tratava de um "poema", acompanhado por "um barulho infernal de sinos e matracas" chocalhados por Éluard e Fraenkel. Figuras mascaradas declamaram um poema desarticulado de Breton, e Picabia fez grandes desenhos a giz num quadro preto, apagando cada um antes de passar para o seguinte.

A *matinée* terminou em grande confusão. "Para os próprios dadaístas", segundo Ribemont-Dessaignes, "foi uma experiência extremamente proveitosa". "O carácter destrutivo do dadaísmo mostrou-se-lhes com maior clareza; a indignação do público, que tinha acorrido ao teatro à espera de um pouco de arte –qualquer que fosse, desde que fosse arte – e o efeito produzido pela apresentação das imagens, e sobretudo do manifesto, mostrou claramente como era inútil, por comparação, ter Jean Cocteau a ler poemas de Max Jacob." Uma vez mais, o Dada "triunfara". Ainda que os ingredientes de Zurique e Paris fossem os mesmos – provocações contra um público respeitável –, era evidente que a transposição fora um sucesso.

No mês seguinte, em 5 de Fevereiro de 1920, uma multidão comprimia-se no Salon des Indépendants, atraída pelo anúncio de que poderiam ver Charlie Chaplin. Não é de estranhar que Chaplin ignorasse por completo a sua suposta presença no Salon, e o público, também ele desconhecendo o carácter falacioso da notícia, teve de se contentar com trinta e oito pessoas lendo vários manifestos. Sete *performers* leram o manifesto de Ribemont-Dessaignes, que informava o público de que "os seus dentes, orelhas e línguas podres e cheios de feridas" seriam arrancados, e de que os seus "ossos pútridos" seriam quebrados. O turbilhão de insultos foi seguido pela companhia de Aragon entoando uma espécie de cantochão: "Basta de pintores, basta de músicos, basta de escultores, basta de religiões, basta de republicanos [...] basta dessas idiotices. NADA, NADA, NADA!" Nas palavras de Richter: "Esses manifestos eram entoados como salmos, no meio de um alvoroço tão grande que às vezes as luzes tinham de ser apagadas e as apresentações interrompidas, enquanto a plateia atirava todo o tipo de lixo para o palco." Foi uma grande noite para os dadaístas.

[60]

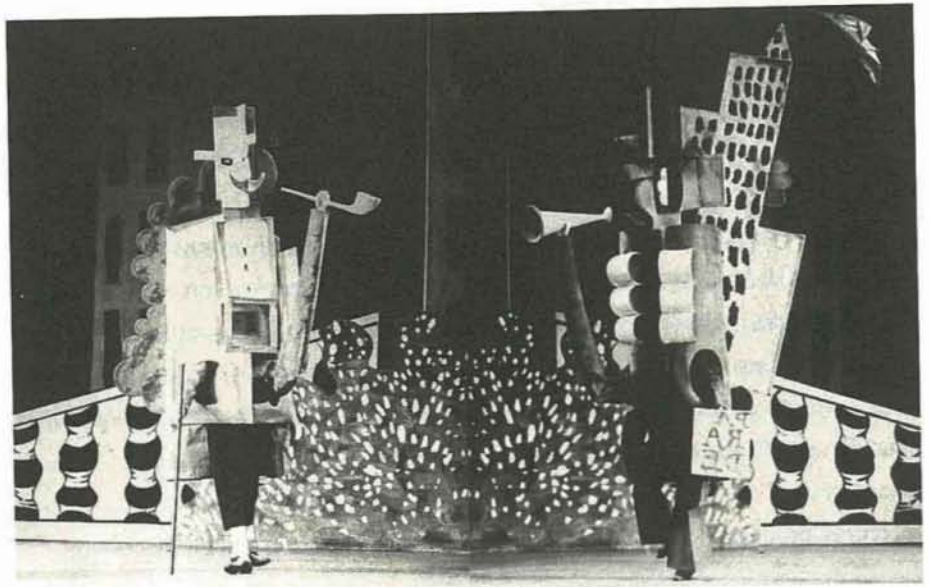
[60] Cena de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, apresentada ao longo de uma semana no Théâtre Fémina, 1911. O cenário mostra a primeira aparição da Minhoca Tocadora de Cítara, cujas secreções faziam soar as cordas do instrumento, produzindo "música".

PERFORMANCE PRÉ-DADA EM PARIS

Apesar do seu aparente estado de choque, o público parisiense da década de 1920 não ignorava totalmente este tipo de eventos provocatórios. O *Rei Ubu* de Alfred Jarry, representado vinte e cinco anos antes, ainda ocupava um lugar especial na história dos escândalos teatrais e, como se poderia esperar, Jarry era uma espécie de herói para os dadaístas de Paris. A música do excêntrico compositor francês Erik Satie – a comédia em um acto *A armadilha de Medusa*, por exemplo – e o seu conceito de "música de mobília" (*musique d'ameublements*) também continham muitas antecipações do Dada, enquanto Raymond Roussel cativava a imaginação dos futuros surrealistas. A famosa peça de Roussel *Impressions d'Afrique*, adaptação ao teatro da fantasia homónima em prosa de 1910, com o seu [60] concurso do "Clube dos Incomparáveis", que incluía a primeira aparição da Minhoca Tocadora de Cítara – uma minhoca treinada, cujas gotas de "suor", semelhantes às do mercúrio, produziam som ao escorrerem pelas cordas do instrumento –, era uma das favoritas de Duchamp, que foi assistir ao espectáculo com Picabia. *Impressions d'Afrique* ficou uma semana em cartaz no Théâtre Fémina (1911).

O *ballet Parade*, obra colectiva de quatro artistas mestres nos seus campos, Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine, também recebera em Maio de 1917 uma ruidosa oposição, quer da crítica quer do público. Recorrendo indirectamente a tácticas ao estilo de Jarry, *Parade* ofereceu ao público parisiense, ainda a recuperar das longas crises provocadas pela guerra, uma amostra daquilo que Guillaume Apollinaire descreveu como o "Novo Espírito". *Parade* prometia "modificar radicalmente as artes e o comportamento humano, introduzindo-lhes um regozijo universal", podia ler-se no prefácio do programa. Apesar de raramente encenado, tanto na sua época como nos nossos dias, o *ballet* deu o tom a ser adoptado pela performance nos anos do pós-guerra.

Satie trabalhou um ano inteiro no texto de Jean Cocteau, definido como "uma obra simples e esboçada em linhas gerais, combinando as atracções do circo com as do *music hall*". Segundo o dicionário Larousse e as anotações de Cocteau, *parade* significava uma



[61,62]

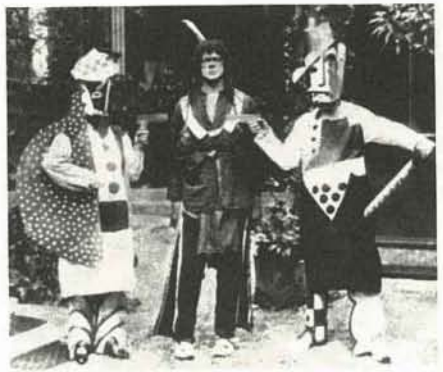
[61,62] Figurinos de Picasso para o Primeiro Empresário e o Empresário Americano em *Parade*, 1917.

"sequência de cenas cómicas apresentadas diante de um teatro ambulante para atrair espectadores". Assim, o cenário baseava-se na ideia de uma companhia ambulante, cuja *parade* é confundida pela multidão com uma verdadeira apresentação circense. Apesar dos apelos desesperados dos actores, as pessoas nunca entram no pavilhão do circo. Para preparar a cena, Picasso pintou um pano de boca – a representação cubista de uma paisagem urbana com um teatro em miniatura no centro. A produção abria com o *Prelúdio da cortina vermelha*. A acção propriamente dita começava com o Primeiro [61] Empresário, que, usando um fato cubista com três metros de altura criado por Picasso, dançava ao som de um tema rítmico simples, infinitamente repetido. À entrada em cena do Prestidigitador Chinês, representado pelo próprio Massine, de rabo-de-cavalo e figurino em tons reluzentes de escarlate, amarelo e negro, seguia-se a aparição de um [62] segundo empresário, o Empresário Americano. Vestida como um arranha-céus, essa figura batia os pés com "uma cadência organizada [...] e o rigor de uma fuga". Trechos de *jazz*, descritos na partitura como "tristes", acompanhavam a dança da Rapariguinha Americana, que simulava apanhar um eléctrico, conduzir um carro e impedir o assalto a um banco. O Terceiro Empresário, a cavalo, permanecia em silêncio e servia para introduzir o acto seguinte, em que dois Acrobatas saltavam e davam cambalhotas ao som de uma valsa executada ao xilofone. O final remetia para vários temas das sequências anteriores, terminando com a Rapariguinha Americana a desfazer-se em lágrimas pelo facto de as pessoas se recusarem a entrar no pavilhão do circo.

Parade foi recebida como um insulto. Os críticos conservadores arrasaram toda a produção, referindo-se à música, orquestrada por Satie de modo a incluir algumas sugestões de Cocteau sobre "instrumentos musicais" como máquinas de escrever, sirenes, hélices de avião, transmissores telegráficos e máquinas de sorteio (só alguns tendo sido usados na produção final), como "um ruído inaceitável". A resposta de Satie a um desses críticos – "vous n' êtes qu'um cul, mais um cul sans musique" [literalmente, o senhor não passa de um cu, mas um cu sem música] – resultou, inclusive, num processo judicial seguido por um longo apelo para que se reduzisse a pesada pena que lhe foi imposta. Por outro lado, os críticos não gostaram dos fatos enormes que, na sua opinião, tornavam absurdos os movimentos tradicionais do *ballet*. Apesar do escândalo, *Parade* consolidou a reputação de Satie aos cinquenta anos (tal como *Rei Ubu* fizera com Jarry aos vinte e três) e abriu caminho para as futuras produções de Apollinaire e Cocteau, entre outros.

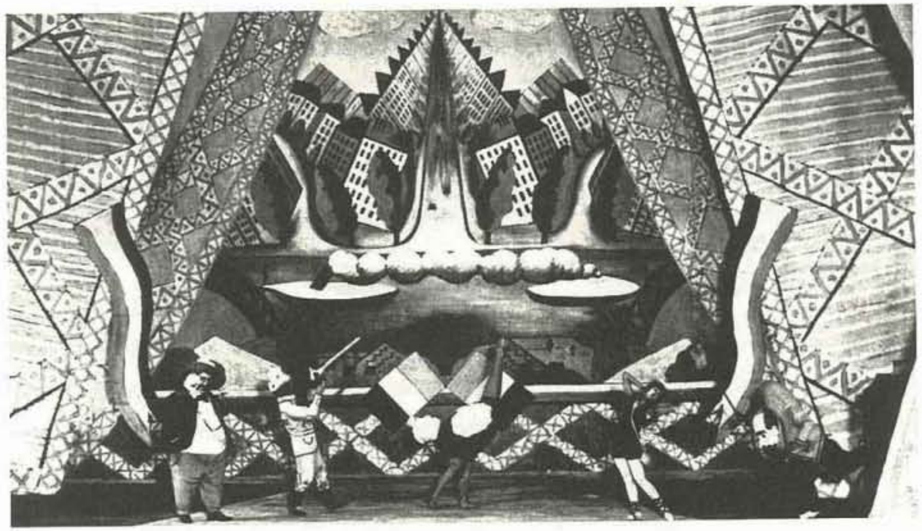
APOLLINAIRE E COCTEAU

O prefácio de Apollinaire para *Parade* antecipava acertadamente o aparecimento do Novo Espírito; além disso, adivinhava que havia nesse Novo Espírito uma vaga ideia de "surrealismo [*surréalisme*]". Nas suas palavras, havia em *Parade* "uma espécie de surrealismo que pode ser o ponto de partida para uma série de manifestações do Novo Espírito." Estimulado por esse ambiente, Apollinaire finalmente acrescentou a última cena do Segundo Acto e um prólogo à sua peça *As maminhas de Tirésias*, na verdade escrita em [63]



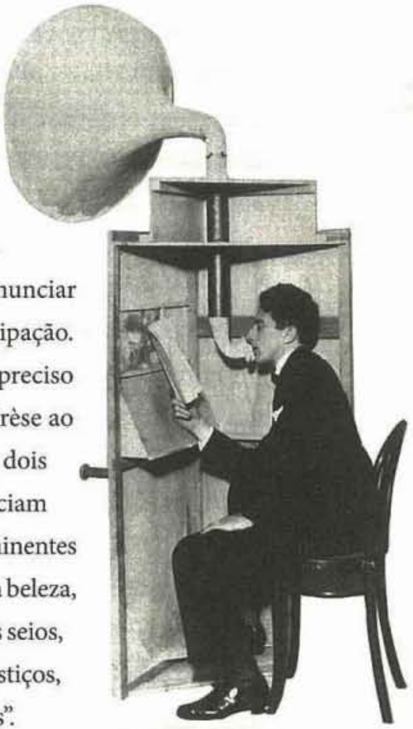
[63]

1903, o ano em que conhecera Alfred Jarry, e apresentou-a um mês depois de *Parade*, em Junho de 1917, no Conservatoire René Maubel. Na introdução, Apollinaire expandia o seu conceito de surrealismo: "Inventei o adjectivo *surrealista* [...], o qual define muito bem uma tendência artística que, se não for o que há de mais novo debaixo do sol, pelo menos nunca foi formulada como um credo, uma fé artística e literária." Segundo Apollinaire, o "surrealismo" protestava contra o "realismo" do teatro, e prosseguia explicando que essa ideia se tinha desenvolvido naturalmente, a partir da sensibilidade contemporânea: "Quando o homem quis imitar o acto de andar, inventou a roda, em nada parecida com uma perna. Da mesma maneira, criou o surrealismo."



[64]

[63] Cena de *As maminhas de Tirésias*, de Apollinaire, 24 de Junho de 1917. **[64]** Cenário para *Os noivos da Torre Eiffel*, 1921.



[65]

Aproveitando algumas das ideias de Jarry, como, por exemplo, utilizar um único actor para representar todo o povo de Zanzibar (onde se passa a acção), Apollinaire incluiu também entre os adereços um quiosque de jornais que "falava, cantava e até dançava". A peça consistia essencialmente num apelo às feministas para que "não reconhecessem a autoridade dos homens", exortando-as a não renunciar à capacidade de procriarem durante o processo da sua emancipação. "Não é por teres feito amor comigo em Connecticut / Que eu preciso de cozinhar para ti em Zanzibar", gritava a protagonista Thérèse ao megafone. De seguida, abria a blusa e fazia voar os seios – dois balões enormes, um vermelho e o outro azul –, que permaneciam presos ao corpo por cordéis. Devido aos sinais assaz proeminentes marcando-lhe o género, ela decidia que seria melhor sacrificar a beleza, "talvez a causa primeira do pecado", livrando-se totalmente dos seios, e fazia-os explodir com um isqueiro. Com barba e bigode postiços, anunciava que mudaria o seu nome para o masculino "Tirésias".

As maminhas de Tirésias tinha o subtítulo profético de "drama surrealista". Apollinaire advertia que, "ao subtrair dos movimentos literários contemporâneos uma tendência que me é própria, não estou de forma alguma a tentar criar uma escola"; não obstante, sete anos mais tarde o termo "surrealista" teria precisamente esse significado.

Só quatro anos depois, em 1921, Cocteau começaria a desenvolver essa nova estética numa primeira produção a solo, *Os noivos da Torre Eiffel*. [64,65] Lembrando tanto *Ubu Rei* como *As maminhas de Tirésias*, a peça recorria a várias técnicas semelhantes às das obras anteriores, em particular o hábito de fazer um só actor representar vários papéis, como se esta fosse a forma mais simples e eficaz de se contrapor ao teatro realista tradicional. Utilizava também o recurso do *teatro de variedades* de ter um casal de mestres-de-cerimónia a anunciar cada nova sequência e a explicar a acção ao público.

[65] Cocteau declamando com um megafone na sua produção de *Os noivos da Torre Eiffel*, 1921.

Os *performers*, membros dos Ballets Suédois, usavam a mímica para "dialogar" com figuras vestidas como fonógrafos com cornetas no lugar da boca. Com a Torre Eiffel pintada no cenário, a obra, segundo Cocteau, podia ter "a assustadora aparência de uma gota de poesia vista ao microscópio". Essa "poesia" terminava com uma criança aos berros durante toda a festa de casamento, tentando fazer com que lhe dessem alguns bolinhos.

Como habitualmente, a acção era acompanhada por música bruitista. Cocteau, porém, prenunciara um novo género na performance francesa, que misturava vários meios de expressão e permaneceria à margem do teatro, do *ballet*, da ópera ligeira, da dança e das artes plásticas. Essa "revolução que escancara as portas [...]", escreveria ele, irá permitir que a "nova geração continue a fazer experiências nas quais se possam combinar o fantástico, a dança, a acrobacia, a mímica, o drama, a sátira, a música e a palavra falada". *Os noivos*, com uma mistura de *music hall* e absurdo, parecia ter levado a irracionalidade da patafísica de Jarry ao limite das suas possibilidades. Ao mesmo tempo, porém, a profusão deste tipo de performance deu aos dadaístas um excelente pretexto para criar estratégias totalmente novas.

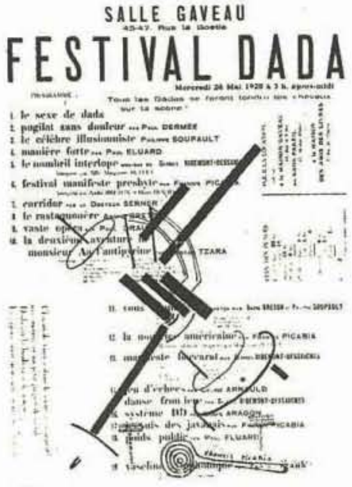
DADA-SURREALISMO

Os editores da revista *Littérature* dedicaram um espaço considerável a esses eventos contemporâneos, a Jarry e ao vigésimo quinto aniversário da peça *Rei Ubu*. Além disso, tinham o seu próprio contingente de anti-heróis, entre os quais Jacques Vaché, um jovem soldado niilista e amigo de Breton. A recusa de Vaché em "produzir o que quer que fosse" e a sua convicção de que "a arte é uma imbecilidade", expressa numa carta a Breton, tornavam-no muito apreciado pelos dadaístas. Dizia que se recusava a ser morto na guerra e que só morreria quando quisesse, "e então levarei alguém comigo". Pouco depois do Armistício, Vaché, aos vinte e três anos, foi encontrado morto ao lado de um amigo. O epitáfio escrito por Breton relacionava a vida breve e a morte premeditada de Vaché com as declarações dadaístas feitas por Tzara poucos anos antes: "De uma forma muito independente, Jacques Vaché confirmou a principal tese de Tzara"; "Vaché empurrou sempre a obra de arte para o lado – o dos grilhões que aprisionam a alma mesmo depois da morte." E a observação final de Breton: "Não creio que a natureza do produto final seja mais importante do que a escolha entre bolo ou cerejas para a sobremesa" resumia bem o espírito das performances Dada.

Consequentemente, Breton e os seus amigos viam as *soirées* dadaístas como um veículo para este tipo de ideias, bem como uma forma de recriar alguns dos escândalos sensacionais que o muito admirado Jarry conseguira causar na sua época. Não surpreende, portanto, que a vontade de provocar escândalos os tenha levado a atacar nos lugares onde os seus insultos seriam sentidos com maior intensidade; por exemplo, no exclusivo Club du Faubourg, de Leo Polde, em Fevereiro de 1920. Basicamente uma versão ampliada do fiasco anterior no Salon des Indépendants, a sua plateia cativa incluía personalidades de renome como Henri-Marx, Georges Pioch e Raymond Duncan, irmão de Isadora. A Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine era outro bastião da elite rica e intelectualizada que supostamente representava o "centro da actividade revolucionária" nos círculos intelectuais franceses. Quando os dadaístas se apresentaram ali algumas semanas depois, Ribemont-Dessaignes afirmou que o único atractivo do Dada para esse grupo de pessoas cultas era o seu espírito anárquico e a sua "revolução da mente". Para elas, o Dada representava a destruição da ordem estabelecida, o que consideravam aceitável. O facto de não verem "nenhum novo valor a erguer-se das cinzas dos valores do passado" é que já se tornava inaceitável.

Mas era precisamente isso que os dadaístas parisienses se recusavam a oferecer: um projecto para qualquer coisa melhor do que aquilo que viera antes. Ainda assim, este assunto causou uma cisão no novo contingente de dadaístas. Parecia evidente, diziam, que não faria o menor sentido continuar com as *soirées* baseadas na fórmula de Zurique. Alguns chegavam mesmo a achar que o Dada corria o risco de "se transformar em propaganda e, por consequência, de se sistematizar". Decidiram, portanto, encenar uma grande demonstração diante de um público menos homogéneo na Salle Berlioz, na famosa Maison de l'Oeuvre; planearam cuidadosamente uma performance, apresentada em 27 de Março de 1920, cuja organização, segundo Ribemont-Dessaignes, se desenrolou num clima de entusiasmo colectivo. "A atitude do público foi de uma violência incrível e sem precedentes, que pareceria moderada a quem visse a performance de madame Lara em *As maminhas de Tirésias*, de Apollinaire." O grupo dadaísta-surrealista de Breton, Soupault, Aragon, Éluard, Ribemont-Dessaignes, Tzara e outros, apresentou as suas próprias peças num evento, sob diversos aspectos, bastante parecido com um grande espectáculo de variedades.

O programa incluía um sucesso de Tzara em Zurique, *La première aventure celeste de M. Antypirine*; *Le Serin muet*, de Ribemont-Dessaignes; *Le Ventriloque désaccordé*, de Paul Dermée; e o *Manifesto canibal na obscuridade*, de Picabia. Deu-se também a encenação de *S'il vous plaît*, de Breton e Soupault, um dos primeiros textos a utilizar a escrita automática antes de esta se ter tornado uma das técnicas preferidas dos surrealistas. Performance em três actos independentes uns dos outros, narra em primeiro lugar a breve história de Paul (o amante), Valentine (a concubina) e François (o marido de Valentine), os quais, "sobre uma nuvem de leite numa xícara de chá", terminam a sua relação com uma espingarda, quando Paul dispara para Valentine. O segundo acto decorre, como se lê no guião, "num escritório, às quatro da tarde", e o terceiro passa-se "num café, às três da tarde", incluindo falas como "Os automóveis estão silenciosos. Vai chover sangue", e terminando com: "Não insistas, amorzinho. Vais-te arrepender. Estou com sífilis." A última frase do texto esclarecia: "Os autores de *S'il vous plaît* não autorizam a impressão do quarto acto."



SALLE GAVEAU
45-47, Rue la Boétie
FESTIVAL DADA
Mercredi 26 Mai 1920 à 3 h. après-midi

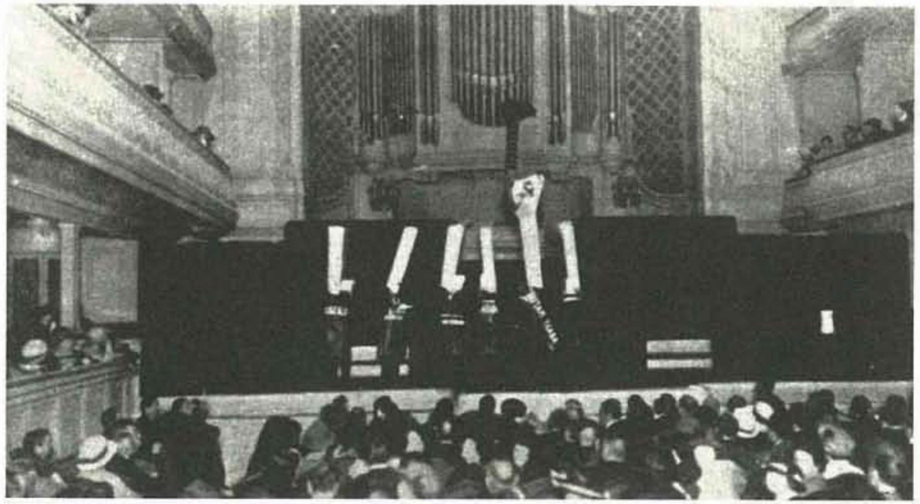
1. le sexe de dada
2. pugilat sans douleur ... Paul DERMÉE
3. le célèbre illusionniste Philippe SOUPAULT
4. manière forte ... Paul ELUARD
5. le nombril interlope
6. festival manifeste presbyte
7. corridor ... Docteur SERNER
8. le rastaquouère
9. vaste opéra
10. la deuxième aventure de monsieur Aa l'antipyrine ... TZARA

12. la nourrice américaine ... PICABIA

jeu d'échecs ... ARNAULD
danse frontière
système DD ... ARAGON
poids public ... ELUARD

[66]

[66] Programa do Festival Dada, 26 de Maio de 1920, na Salle Gaveau, Paris.



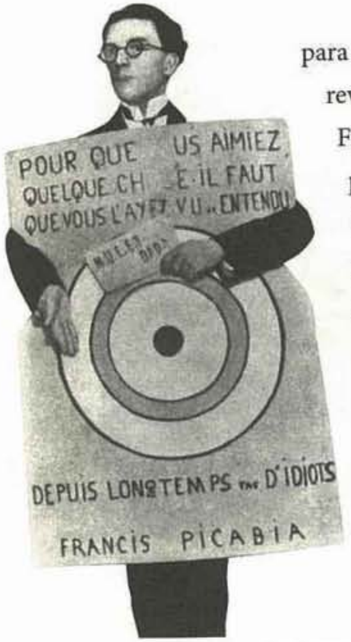
[67]

SALLE GAVEAU, MAIO DE 1920

A performance da Salle Berlioz representara uma tentativa de encontrar um novo rumo para as actividades dadaístas. Mas não chegou para tranquilizar os membros do grupo que se opunham fortemente à inevitável padronização das performances dadaístas. Picabia, em particular, foi o que se mostrou mais crítico; era contra toda a arte que cheirasse a legitimação oficial, quer se tratasse de André Gide – "Se ler André Gide em voz alta durante dez minutos, ficará com mau hálito" –, ou de Paul Cézanne – "Odeio as pinturas de Cézanne, elas irritam-me". Tzara e Breton, os membros mais influentes do grupo, que associavam o seu próprio destino ao do Dada, estavam claramente em desacordo quanto aos caminhos a seguir. Apesar disso, conseguiram manter uma relação profissional durante o tempo suficiente para planear a investida seguinte – o Festival [66-68]
Dada, realizado na sumptuosa Salle Gaveau em 26 de Maio de 1920.

Uma grande multidão encheu o teatro, atraída pelas performances anteriores e pelo boato de que os dadaístas iam rapar o cabelo em palco. Embora nenhuma cabeça tenha sido rapada, um programa variado e figurinos invulgares foram preparados de antemão

[67] Festival Dada na Salle Gaveau.

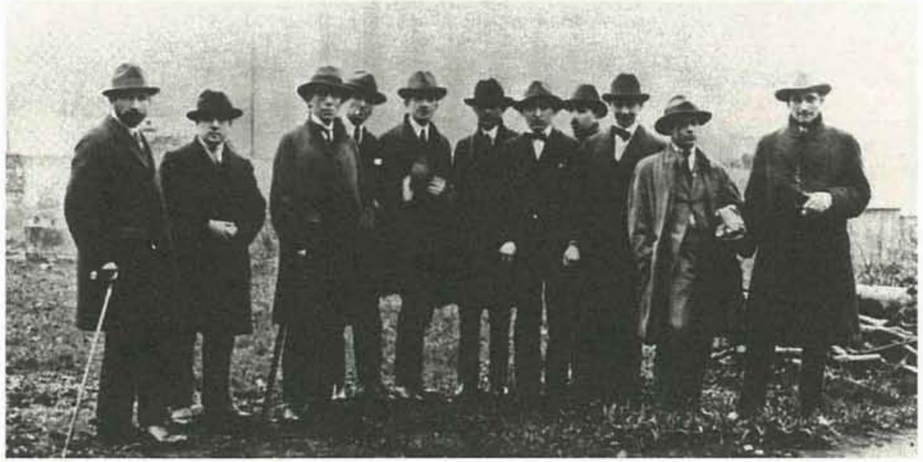


[68]

para o entretenimento dos espectadores. Breton aparecia com um revólver preso a cada têmpora, Éluard usava um tutu de bailarina, Fraenkel vestia um avental, e todos os dadaístas tinham "chapéus" afunilados na cabeça. Apesar destes preparativos, as performances propriamente ditas não foram ensaiadas, de modo que muitos dos eventos começaram com atraso e foram interrompidos por gritos do público enquanto os *performers* tentavam ordenar as suas ideias. Por exemplo, a *Vaseline symphonique*, de Tzara, foi apresentada com dificuldade considerável por uma orquestra de vinte músicos. Breton, que admitia ter horror à música, mostrava-se claramente hostil às tentativas de orquestração de Tzara, e a família Gaveau ficou igualmente horrorizada ao ouvir os seus grandes órgãos ressoarem um fox-trot popular, *Le Pélican*. Em seguida, Soupault, numa peça intitulada *Le célebre illusioniste*, soltou balões multicoloridos nos quais se liam os nomes de celebridades, e Paul Dermée apresentou o seu poema *Le Sexe de Dada. La deuxième aventure de Monsieur Aa, l' Antipyrine*, de Tzara, resultou numa chuva de ovos, costeletas de vitela e tomates sobre os *performers*, e o breve quadro de Breton e Soupault, *Vous m' oublierez*], recebeu o mesmo tratamento. Apesar disso, toda a loucura que se manifestou naquela noite no elegante teatro gerou um enorme escândalo, entendido como uma grande proeza pelo grupo, apesar da desilusão que já se instalava e das divergências que [69] começavam a provocar uma considerável desunião entre uns e outros.

[69]

[68] Breton com um cartaz de Picabia no Festival Dada. **[69]** Cena de *Vous m'oublierez* no Festival Dada, com Paul Éluard (de pé), Philippe Soupault (de quatro), André Breton (sentado) e Théodore Fraenkel (de avental).

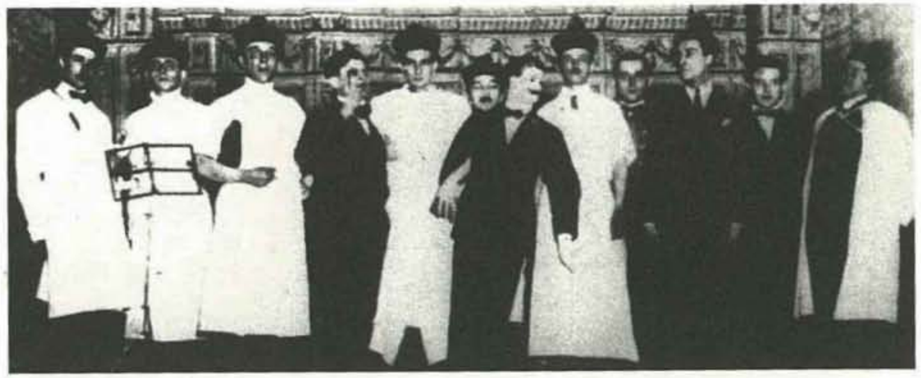


[70]

A EXCURSÃO E O JULGAMENTO DE BARRÈS

Os *performers* demoraram a recuperar do festival na Salle Gaveau. Reuniam-se na casa de Picabia ou nos cafés, tentando encontrar uma saída para o impasse das *soirées* regulares. Era evidente que, por essa altura, o público estava disposto a aceitar "mil repetições" da performance na Salle Gaveau, mas Ribemont-Dessaignes asseverava que "é preciso impedi-lo, a todo custo, de aceitar um choque como uma obra de arte". [70] Organizou-se uma excursão à desconhecida e abandonada igreja de St. Julien le Pauvre no dia 14 de Abril de 1921. Os guias seriam Buffet, Aragon, Breton, Éluard, Fraenkel, Huszar, Péret, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault e Tzara. Picabia, porém, há muito insatisfeito com o rumo das actividades dadaístas, desistiu de participar na excursão pouco antes de o grupo partir. Foram distribuídos por toda a cidade cartazes a anunciar o evento. Prometia-se que os dadaístas iriam reparar a "incompetência de guias e cicerones suspeitos", oferecendo, em seu lugar, uma série de visitas a lugares seleccionados, "particularmente aqueles que realmente não têm razão de existir". Garantia-se que os participantes do evento adquiririam uma "consciência imediata do progresso humano em actividades destrutivas possíveis". Além disso, os

[70] Excursão à igreja de St Julien le Pauvre, 1920. *Da esquerda para a direita*, Jean Crotti, jornalista, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.



[71]

cartazes continham aforismos do tipo "a limpeza é o luxo dos pobres, mantenha-se sujo" e "corte o nariz quando cortar o cabelo".

Apesar da promessa de uma excursão incomum liderada por jovens celebridades parisienses, a ausência de espectadores, em parte atribuída à chuva, não teve um efeito nada estimulante. "O resultado foi o mesmo que se seguia a cada manifestação dadaísta: uma depressão nervosa colectiva", comentaria Ribemont-Dessaignes. Essa depressão, porém, não duraria muito. O grupo rejeitou a ideia de *tournées* futuras e voltou-se, em vez disso, para a sua segunda alternativa às *soirées*, organizando uma performance intitulada
[71] *Julgamento e condenação de M. Maurice Barrès pelo Dada*, a realizar no dia 13 de Maio de 1921 na Salle des Societés Savantes, na rua Danton. O alvo do seu ataque, o eminente escritor Maurice Barrès, fora uma espécie de ideal dos dadaístas franceses até poucos anos antes. Segundo a acusação, Barrès traíra-os ao tornar-se porta-voz do jornal reaccionário *L'Echo de Paris*. Os representantes do tribunal incluíam Breton, que fazia de juiz superior, assessorado por Fraenkel e Dermée, vestidos com barretes e aventais brancos. Ribemont-Dessaignes era o procurador público, Aragon e Soupault os advogados de defesa e Tzara, Rigaut, Péret e Giuseppe Ungaretti, entre outros, as testemunhas. Todos usavam barretes escarlates. Barrès, julgado por procuração, era representado por um manequim de madeira e indiciado por "atentar contra a segurança da mente".

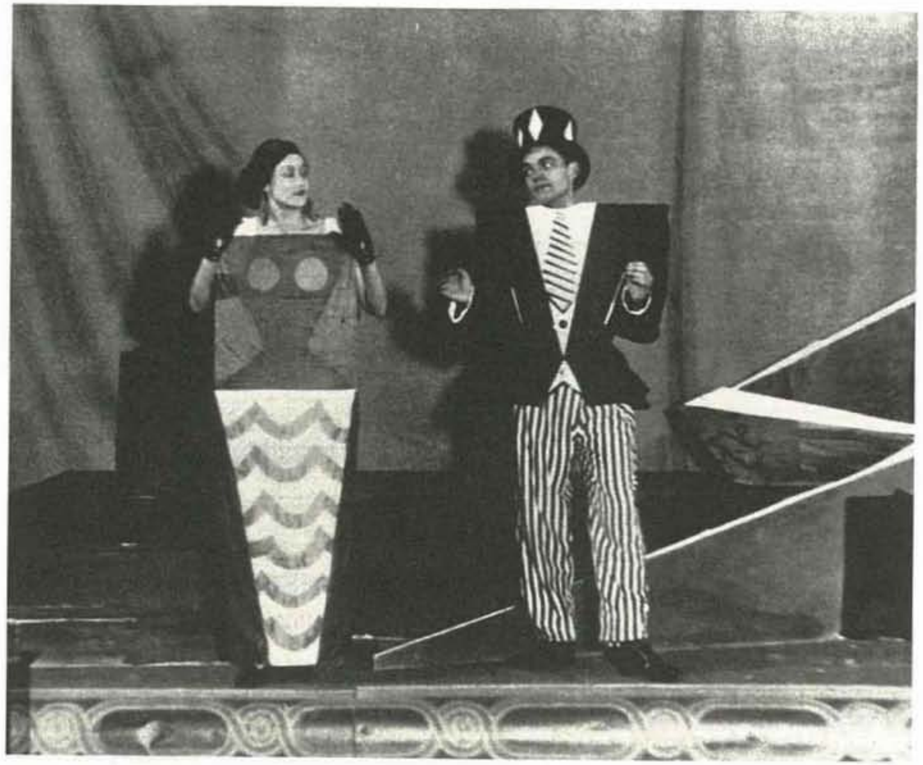
[71] *Julgamento de Maurice Barrès*, 13 de Maio de 1921.

O julgamento tornou públicas as profundas divergências que se formavam aos poucos entre Tzara e Breton, Picabia e os dadaístas. Na verdade, o que estava em julgamento era o próprio Dada. Restava agora aos adeptos e adversários do dadaísmo tornarem claras as suas posições. Breton, que conduziu os processos com toda a seriedade, atacou a testemunha Tzara pela sua afirmação de que "não passamos de um bando de parvos, o que significa que as pequenas diferenças – parvos em maior ou menor grau – não fazem qualquer diferença". Breton, irritado, replicou: "A testemunha insiste em agir como um imbecil consumado ou está a tentar ser preso?" Tzara contra-atacou com uma canção. Picabia fez uma aparição breve, tendo já publicado, dois dias antes, um texto no qual, antecipando-se ao julgamento, repudiava o Dada. "Os burgueses representam o infinito", escrevera. "O Dada será a mesma coisa se durar muito tempo."

NOVOS RUMOS

Depois do julgamento, as relações entre Picabia, Tzara e Breton deterioraram-se. Os que se mantiveram à margem dessa batalha – Soupault, Ribemont-Dessaignes, Aragon, Éluard e Péret – organizaram um Salão Dada e uma exposição na Galerie Montaigne, ambos inaugurados em Junho de 1921. Breton e Picabia recusaram-se a participar. Duchamp, que fora convidado a enviar uma contribuição de Nova Iorque, respondeu por telegrama: "peau de balle" [Vão-se lixar!].

Tzara, porém, apresentou a sua obra *Le Coeur à gaz* [O coração a gás]; exibida pela primeira vez nesse espectáculo, era uma complexa paródia sobre nada, com as personagens Pescoço, Olho, Nariz, Boca, Orelha e Sobrancelha vestindo esmerados figurinos de papelão criados por Sonia Delaunay. Tzara descreveu assim o evento: "É o único e maior embuste em três actos do século. Irá satisfazer apenas os imbecis industrializados que acreditam na existência de homens de génio." O guião explicava que durante a performance o Pescoço ficaria na parte dianteira do palco e o Nariz mais à frente, muito próximo do público. Todas as outras personagens entrariam e sairiam de cena quando bem entendessem. A performance começou com o Olho entoando monotonamente as palavras



[72]

"estátuas, jóias, assados", repetindo-as inúmeras vezes e passando em seguida para "charuto, espinha, nariz". A Boca então comentava: "Esta conversa está-se a arrastar, não acham?", e todo o "rosto" se punha a repetir a mesma frase durante vários minutos. Nesse momento, ouvia-se a voz de um orador posicionado acima do público, virado para o palco: "É encantadora a vossa peça, só que não se percebe nem uma palavra." Os três actos prosseguiam com frases estranhas, igualmente sem relação umas com as outras e cheias de contradições, até terminarem com o "rosto" inteiro a cantar: "Vão dormir / vão dormir / vão dormir". Este momento verbal terminava habitualmente em grande alvoroço, com Breton e Éluard a liderarem o ataque contra Tzara.

[72] Figurinos de Sonia Delaunay para *Le Coeur à gaz*, de Tristan Tzara, retomado para a *Soirée du Coeur à barbe*, no Théâtre Michel, 6-7 de Julho de 1923.

Durante este período, Breton andava a preparar um evento do qual seria o único autor. Tratava-se do Congresso de Paris, "para a elaboração de directrizes e a defesa do espírito moderno", agendado para 1922. Reuniria todas as diferentes tendências existentes em Paris e noutros lugares, com diversos grupos representados pelos artistas-editores das novas revistas: Ozenfant (*L'Esprit Nouveau*), Vitrac (*Aventure*), Paulhan (*Nouvelle Revue Française*) e Breton (*Littérature*). Entre os oradores estariam Léger e Delaunay e, é claro, os dadaístas. Mas o fracasso do congresso também assinalou a cisão definitiva de Breton, Éluard, Aragon e Péret com os dadaístas. Tzara contestou a ideia; para ele, o projecto era uma negação das atitudes dadaístas, uma vez que permitiria comparações com puristas, orfistas e outros. Mesmo antes de o evento ser finalmente cancelado, houve revistas que publicaram argumentos a favor e contra o congresso. Breton cometeu o erro de usar um "jornal comum" para descrever Tzara como um "estrangeiro de Zurique" e um "impostor em busca de publicidade". Isto provocou o afastamento do contingente dadaísta, expresso no manifesto *Le Coeur à barbe* [O coração barbudo].

Uma *soirée* com o mesmo nome, realizada em Julho de 1923, forneceu o pretexto ideal para que novamente viessem à tona os antagonismos que tinham levado ao fracasso do congresso. Seguindo-se a um programa com música de Auric, Milhaud e Stravinski, concepção cénica de Delaunay e van Doesburg, e filmes de Sheeler, Richter e Man Ray, a [72] segunda apresentação de *Le Coeur à gaz*, de Tzara, degenerou numa cena muito desagradável. Da primeira fila do teatro, Breton e Péret protestaram em altos brados antes de subirem ao palco para se envolverem numa briga com os actores. Pierre de Massot partiu um braço e Éluard, depois de ter caído para cima do cenário, foi multado em oito mil francos por danos e prejuízos.

Enquanto Tzara se mantinha firme na tentativa de resgate e preservação do Dada, Breton anunciava a morte do movimento: "Embora o Dada tenha tido o seu momento de fama, deixou poucas saudades." "Abandonem tudo. Abandonem o Dada. Abandonem as vossas esposas. Abandonem as vossas amantes. Abandonem as vossas esperanças e os vossos medos. [...] Sigamos em frente."

O DEPARTAMENTO DE PESQUISAS SURREALISTAS

O ano de 1925 marcou a fundação oficial do movimento surrealista com a publicação do *Manifesto surrealista*. No mês de Dezembro desse ano, tendo publicado o primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, o novo grupo contava também com um espaço próprio, o Departamento de Pesquisas Surrealistas – "abrigo romântico para ideias inclassificáveis e rebeliões incessantes" –, no número 15 da rue de Grenelle. Segundo Aragon, havia uma mulher pendurada no tecto de uma sala vazia, e "todos os dias recebiam visitas de homens ansiosos, que carregavam pesados segredos". Tais visitantes, dizia ele, "ajudavam a elaborar essa formidável máquina de matar o que está em ordem para satisfazer o que não está". Distribuíram-se folhetos com o endereço do departamento e publicaram-se anúncios nos jornais especificando que o dito centro de pesquisas, "alimentado pela própria vida", estaria de portas abertas a todos os carregadores de segredos: "inventores, loucos, revolucionários, desajustados, sonhadores".

O conceito de "automatismo" estava no âmago da definição inicial de Breton: "*Surrealismo*: substantivo masculino, puro automatismo psíquico através do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento." Além disso, ainda segundo a definição, o surrealismo baseava-se na crença na "realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na omnipotência do sonho, no jogo livre do pensamento".

Indirectamente, estas definições forneciam, pela primeira vez, a chave para a compreensão de algumas intenções manifestadas nas performances aparentemente absurdas dos anos anteriores. Graças ao *Manifesto surrealista*, essas obras puderam ser vistas como uma tentativa de dar rédea larga, em actos e palavras, às imagens estranhamente justapostas dos sonhos. Na verdade, já em 1919 Breton se tornara "obcecado por Freud" e pela análise do inconsciente. Por volta de 1921, ele e Soupault escreveram o primeiro poema surrealista "automático", "Les Champs magnétiques". Portanto, ainda que os parisienses aceitassem o termo "Dada" como uma descrição das suas obras, muitas das performances do começo da década de 1920 já destilavam uma fragrância claramente surrealista e poderiam, em retrospectiva, entrar na lista das obras pertencentes a esse movimento.

Muito embora as performances seguissem os princípios dadaístas de simultaneidade e acaso com a mesma regularidade com que seguiam as concepções surrealistas de sonho, algumas delas tinham enredos bastante objectivos. Por exemplo, *Céu azul*, de Apollinaire, exibida duas semanas depois da sua morte em 1918, tratava de três jovens aventureiros numa nave espacial que se destruíam uns aos outros quando descobriam que a mulher ideal de cada um era exactamente a mesma. *Mouchoir des nuages*, de Tzara, de 1924, com iluminação concebida pela bailarina Loie Fuller, contava a história de um poeta que tinha um caso amoroso com a mulher de um padeiro. *O guarda-roupa espelhado* (1923), de Aragon, escrito no estilo característico da "escrita automática", era simplesmente uma história sobre um marido ciumento – a única idiossincrasia consistia no facto de a mulher insistir o tempo todo para que o marido abrisse o guarda-roupa onde o seu amante estava escondido. Por outro lado, inúmeras performances interpretavam directamente as concepções surrealistas de irracionalidade e de inconsciente. *L' Odyssée d' Ulisse le palimpède* (1924), de Roger Gilbert-Lecomte, chegava a desafiar todas as possibilidades de performance ao inserir no texto longas passagens que "devem ser lidas em silêncio". E *Le Peintre* (1922), de Vitrac, prescindia da narrativa: nessa curiosa performance, um pintor, em primeiro lugar, pintava de vermelho o rosto de uma criança, depois o rosto da mãe da criança e, finalmente, o seu próprio rosto. Depois de estigmatizadas desta maneira, as três personagens saíam de cena a chorar.

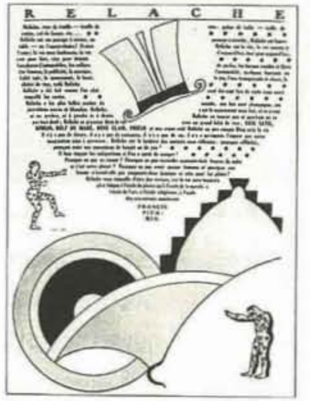
[73]

[73] Duchamp (*à la Cranach*) no papel de Adão em *Revue Cine Sketch*, de Picabia e René Clair, apresentado com *Relâche* na Festa de Ano Novo em 31 de Dezembro de 1924, no Théâtre des Champs-Elysées.

RELÂCHE

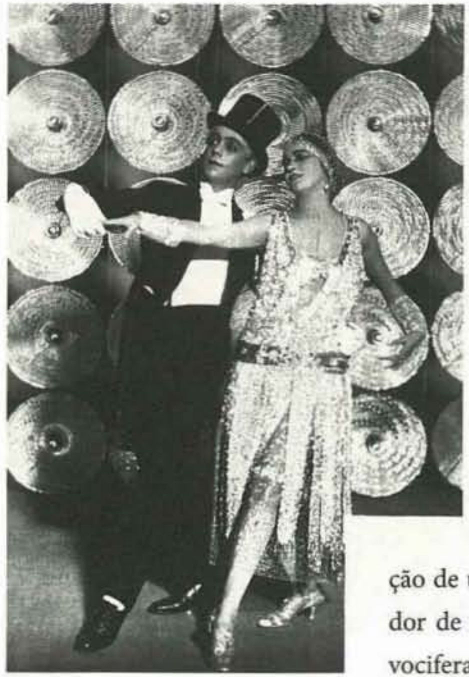
Enquanto os princípios se afirmavam cada vez mais fortemente nas performances de meados da década de 1920, prosseguiam os conflitos entre surrealistas, dadaístas e antidadaístas. Por exemplo, os surrealistas, numa tentativa de atrair Picasso para o grupo, publicaram uma carta na revista *391* e no *Paris-Journal*, elogiando os cenários e figurinos que o artista criara para o *ballet Mercure*. Ao mesmo tempo, aproveitaram a oportunidade para atacar Picasso pela sua colaboração com Satie, da qual discordavam categoricamente. Essa reacção à música de Satie nunca foi enunciada explicitamente (pode ter sido apenas o resultado do famoso "horror à música" de Breton), mas as ligações de Satie à causa recém-nomeada surrealista e aos desertores do Dada, como Picabia, sem dúvida que agravaram as coisas. Picabia e Satie retaliaram com o seu "*ballet*" *Relâche*, [74] que devia tanto ao envolvimento de Picabia com a "sensação do *novo*, do prazer, a sensação de esquecer que é preciso ' reflectir' e 'conhecer' a fim de gostar de alguma coisa", quanto às rivalidades e rixas entre os vários indivíduos.

Apesar do desdém dos surrealistas, Picabia continuou a ser um ávido admirador de Satie. Chegou inclusivamente a atribuir a ideia inicial de *Relâche* ao compositor: "Embora eu estivesse decidido a jamais escrever um *ballet*", escreveria, "Erik Satie convenceu-me a fazê-lo. O simples facto de ele estar a escrever a música para o *ballet* já era uma razão suficiente para mim." E Picabia entusiasmou-se com os resultados: "Considero a música de *Relâche* perfeita". Outros colaboradores na performance, como Duchamp, Man Ray, o jovem cineasta René Clair e o director dos Ballets Suédois, Rolf de Maré, completavam a equipa "perfeita".



[74] Página do programa de *Relâche*, com texto e desenhos de Picabia.

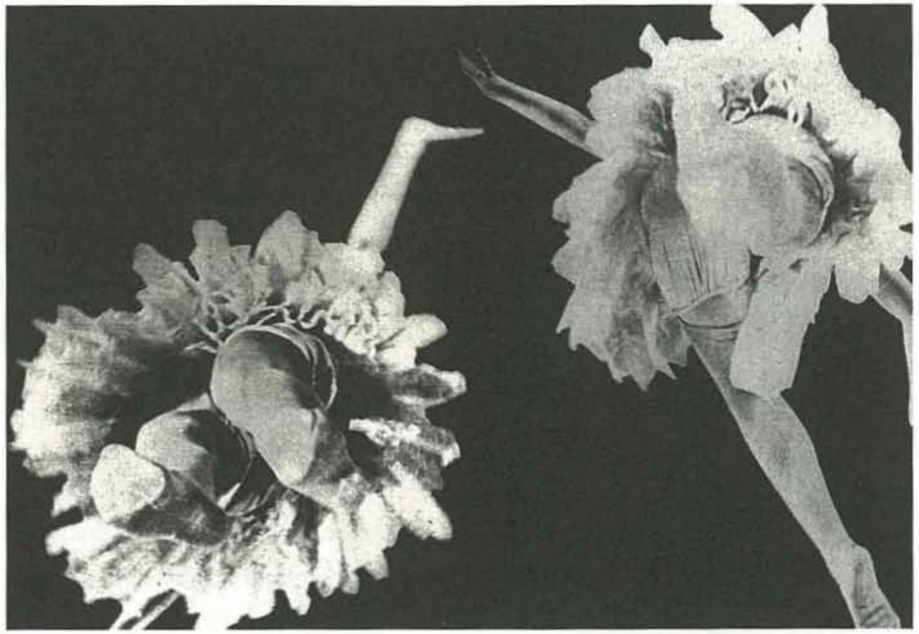
A estreia foi marcada para 27 de Novembro de 1924. Mas nessa noite o bailarino principal, Jean Borlin, ficou doente. Por isso, um cartaz com a palavra *Rélâche*, termo [74] usado no meio teatral que significa "suspensão temporária das apresentações", foi afixado na porta do Théâtre des Champs-Elysées, e o público achou que isto se tratava de mais uma brincadeira do Dada. Mas um espectáculo deslumbrante aguardava os que voltaram no dia 3 de Dezembro. De início, assistiram a um breve prólogo cinematográfico que dava algumas pistas sobre o que viria a seguir. Depois, viram-se diante de um enorme cenário de fundo com discos [75] metálicos, cada um reflectindo uma luz fortíssima. O prelúdio de Satie, adaptação de uma famosa canção estudantil, "O vendedor de nabos", levou imediatamente o público a vociferar perante o coro [75] escandaloso. A partir daí, gritos e gargalhadas acompanharam a orquestração afectadamente simples e o desenrolar do "*ballet*" burlesco.



[75] Jean Börlin e Edith von Barnsdorff numa cena de *Relâche*, de Picabia, 1924, mostrando parte do cenário com discos prateados, cada qual com uma luz extremamente forte. A música foi composta por Erik Satie.

O primeiro acto consistia numa série de eventos simultâneos: na parte dianteira do palco, uma figura (Man Ray) andava para lá e para cá, parando de vez em quando para tirar as medidas do chão do palco. Um bombeiro, fumando cigarros atrás de cigarros, não parava de passar água de um balde para outro. Uma mulher em vestido de baile vinha da plateia para o palco, seguida por um grupo de homens de fraque e cartola que começavam a tirar a roupa. Por baixo, usavam *collants* de malha. (Eram os bailarinos dos Ballets Suédois.) O intervalo [76]

[76] Fotografia do filme *Entr'acte*, de René Clair, com Picabia a dançar.



[77,78]

vinha de seguida. Mas não era um intervalo comum. Dava-se início à projecção do filme *Entr'acte*, escrito por Picabia e realizado pelo jovem operador de câmara, René [76-78] Clair: um bailarino que usava saia de renda aparecia filmado por baixo, através de uma chapa de vidro; jogadores de xadrez (Man Ray, Duchamp e o árbitro Satie) eram filma- [79] dos de cima, no telhado do mesmo Théâtre des Champs-Elysées; um cortejo fúnebre conduzia os espectadores através do Luna Park e à volta da Torre Eiffel, enquanto pessoas de luto seguiam um carro funerário puxado por um camelo e cheio de anúncios de pão, presunto e monogramas entrelaçados de Picabia e Satie; a banda sonora deste último acompanhava o desenrolar de cada cena do filme. Quando o cortejo em câmara [80] lenta terminava e o caixão caía para fora do carro fúnebre, abrindo-se e revelando um cadáver sorridente, o elenco aparecia com um cartaz no qual se lia "Fim", anunciando o início do segundo acto.

[77,78] Fotografias do filme *Entr'acte*, de René Clair, com Picabia a dançar. *Entr'acte* foi apresentado "entre os actos" de *Relâche*. Duchamp e Man Ray também aparecem no filme, a jogar xadrez.

[79]

No palco, viam-se várias bandeiras penduradas, que proclamavam: "Erik Satie é o maior músico do mundo", e "se não estiverem a gostar, podem comprar apitos na bilheteira por poucos cêntimos." Börlin, Edith Bonsdorf e o corpo de baile apresentaram danças "obscuras e opressivas". Quando o pano desceu pela última vez, Satie e outros criadores da obra apareceram a conduzir um Citroën de 5 cavalos em miniatura, à volta do palco.

A noite terminou inevitavelmente em tumulto. A imprensa atacou Satie, que tinha já cinquenta e oito anos, com um " *Adieu, Satie...*", e o escândalo segui-lo-ia até à morte, menos de um ano depois. Picabia estava encantado: "*Relâche* é vida, e vida no sentido que eu aprecio, toda voltada para o dia de hoje, nada para o ontem, nada para o amanhã." Embora as "pessoas inteligentes, os pastores protestantes [possam dizer] que não se trata de um *ballet*, [ou] que é apenas um Ballet Suédois, [ou] que Picabia está a gozar com toda a gente", escreveria, trata-se, "em poucas

[79] Cena clímax do filme *Entr'acte* em que um carro fúnebre é conduzido à volta da Torre Eiffel por um camelo.

[80]

palavras, de um sucesso total! *Relâche* não é certamente para os eruditos [...], nem para os grandes pensadores, líderes de escolas artísticas que, como chefes de estação, enviam comboios para os grandes navios que estão sempre preparados para receber a bordo os amantes da arte 'inteligente'". Fernand Léger, que em 1923 criara cenários e extraordinários figurinos para *La Création du monde*, dos Ballets Suédois, declarou que *Relâche* signifcava "um corte, uma ruptura com o *ballet* tradicional". "Para o inferno com os guiões e com toda a literatura! *Relâche* é um monte de pontapés num monte de traseiros, consagrados ou não." Acima de tudo, Léger comemorava o facto de *Relâche* ter rompido com as fronteiras estanques que separavam o *ballet* do *music hall*. "O autor, o bailarino, o acrobata, a tela, o palco, todos esses meios de 'apresentar uma performance' são integrados e organizados de modo a obter-se um efeito total."

[80] Cena de *Entr'acte*, com Jean Börlin no papel do cadáver no caixão.

AMOR E MORTE SURREALISTAS

O sucesso de *Relâche* não alterou o rumo próprio dos surrealistas. Embora *Entr'acte*, mais do que o próprio *ballet*, contivesse elementos das farsas de pesadelo que os surrealistas desenvolveriam em performances e filmes posteriores, as peças surrealistas não-montáveis – as chamadas "peças para ler" – de Salacrou, Daumal e Gilbert-Lecomte começavam a levar a um beco sem saída. Antonin Artaud depressa encontraria uma forma de sair do impasse: funda, com Roger Vitrac, o Théâtre Alfred Jarry em 1927, em homenagem a esse inovador, com o objectivo de "devolver ao teatro aquela liberdade total que existe na música, na poesia e na pintura, e da qual o teatro tem sido estranhamente privado até ao momento".

Le Jet de sang, de Artaud, escrita em 1927, pouco fugia à classificação de "peça para ler". O breve texto (menos de 350 palavras) estava repleto de imagens cinematográficas: "Um furacão separa os dois [amantes]; depois, duas estrelas chocam e caem alguns pedaços de corpos humanos; mãos, pés, couros cabeludos, máscaras, colunas [...]" O Cavaleiro, a Enfermeira, o Padre, a Prostituta, o Jovem e a Jovem, envolvidos numa série de altercações desconexas, criavam um mundo de fantasia violento e lúgubre. A um dado momento, a Prostituta mordia "o pulso de Deus", provocando um "imenso jorro de sangue" que se derramava pelo palco. Apesar da brevidade da peça e das suas imagens potencialmente irrealizáveis, a obra reflectia o universo onírico surrealista e a sua obsessão com a memória. Quando o surrealismo puxar a vossa mão para a morte, escrevera Breton, "nela calçará luvas, sepultando assim aquele profundo M com que se inicia a palavra Memória". Era o mesmo M que, no seu modo grotesco, caracterizava *Les Mystères de l'amour*, de Roger Vitrac, produzida por Artaud naquele mesmo ano. "E existe a morte", concluía Lea no final do quinto quadro dessa obra retórica. "Sim", respondia Patrick, "o coração já está ao rubro neste teatro em que alguém vai morrer." E Lea disparava na direcção do público, simulando matar um espectador. Essa peça de Vitrac, "drama surrealista", era perfeitamente compatível com a "escrita automática" do surrealismo e com a sua concepção particular de lucidez.

BAUHAUS

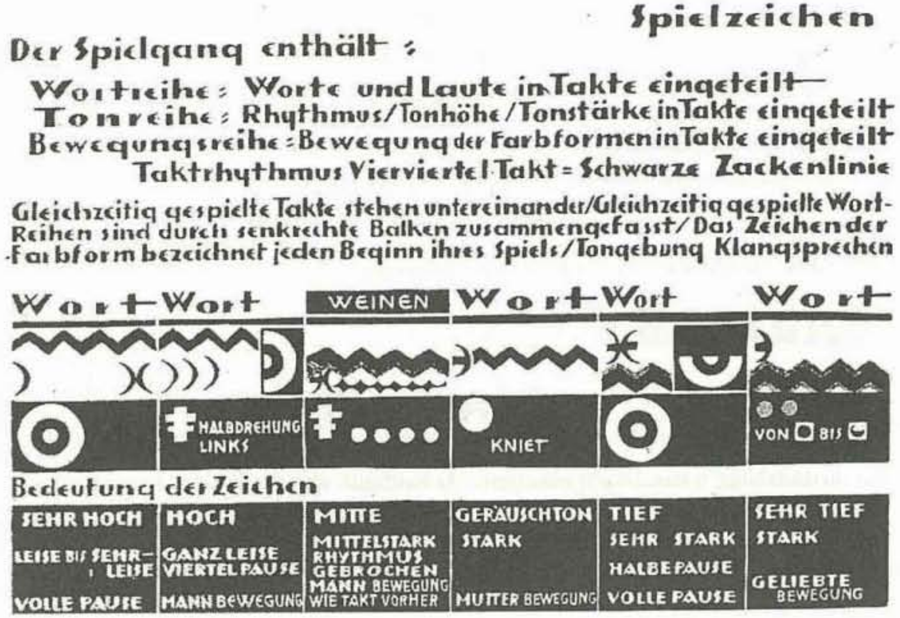
O desenvolvimento da performance durante a década de 1920 na Alemanha deveu-se, em grande parte, à obra pioneira de Oskar Schlemmer na Bauhaus. As palavras que escreveu em 1928 – "decretei a pena de morte ao teatro na Bauhaus" –, numa época em que as autoridades locais de Dessau fizeram circular, para leitura pública, um decreto que proibia as festas na Bauhaus, "incluindo – para não deixar dúvidas – a nossa próxima festa, que seria adorável", eram as palavras irónicas de um homem que tinha traçado o rumo da arte da performance neste período.

A OFICINA DE TEATRO 1921-23

A Bauhaus, instituição de ensino artístico, abrira as suas portas em Abril de 1919 com um estado de espírito muito diferente. Ao contrário das provocações rebeldes dos futuristas ou dadaístas, o romântico manifesto da Bauhaus, elaborado por Gropius, apelava à unificação de todas as artes numa "catedral do socialismo". O cauteloso optimismo expresso no manifesto fazia entrever um projecto auspicioso de recuperação cultural para a Alemanha do pós-guerra, uma Alemanha dividida e empobrecida.

Artistas e artesãos de sensibilidades muito diversas, como Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stölzl, Vassili Kandinski, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, László Moholy-Nagy (para mencionar apenas alguns) e as respectivas famílias, começaram a chegar a Weimar, passando a residir na grandiosa Academia do Grão-Duque para as Artes Plásticas e nos seus arredores, bem como nas antigas casas de Goethe e Nietzsche. Na qualidade de tutores da Bauhaus, tornaram-se responsáveis por diversas oficinas – de metal, escultura, tecelagem, marcenaria, pintura de murais, desenho, vitrais; ao mesmo tempo, formavam uma comunidade independente dentro da cidade conservadora.

Logo nos primeiros meses, foi discutida a criação de uma oficina de teatro, considerada um aspecto fundamental do currículo interdisciplinar, o que levou ao primeiro curso de artes performativas a ser oferecido por uma escola de arte. Lothar Schreyer, pintor e dramaturgo expressionista e membro do grupo *Sturm*, de Berlim, chegou para supervisionar esse primeiro programa da Bauhaus dedicado à performance. Adoptando

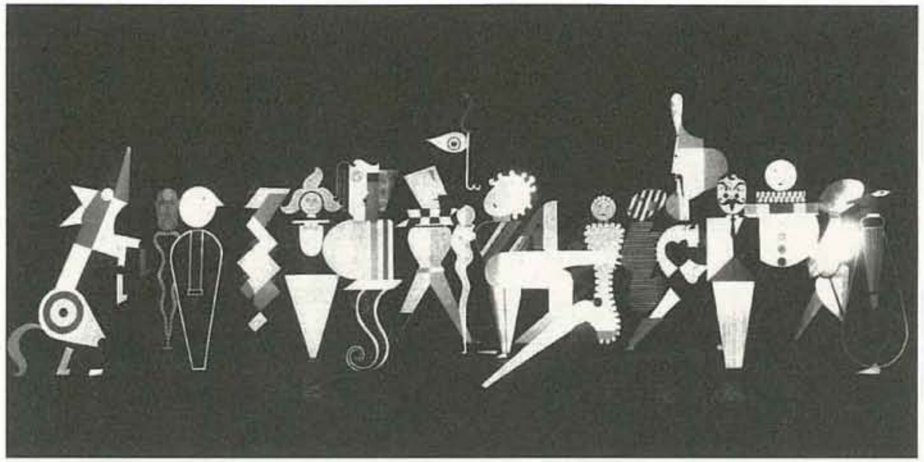

Spielzeichen
Der Spielgang enthält:
Wortreihe: Worte und Laute in Takte eingeteilt—
Tonreihe: Rhythmus/Tonhöhe/Tonstärke in Takte eingeteilt
Bewegungsreihe: Bewegung der Farbformen in Takte eingeteilt
Taktrhythmus Viervierteltakt = Schwarze Zackenlinie
Gleichzeitig gespielte Takte stehen untereinander/Gleichzeitig gespielte Wort-Reihen sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/Das Zeichen der Farbform bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tongebung Klangsprechen
Wort
Wort
WEINEN
Wort
Wort
Wort
HALBDREHUNG LINKS
KNIET
VON BIS
Bedeutung der Zeichen
SEHR HOCH
LEISE BIS SEHR-LEISE
VOLLE PAUSE
HOCH
GANZ LEISE
VIERTEL PAUSE
MANN BEWEGUNG
MITTE
MITTELSTARK
RHYTHMUS GEBROCHEN
MANN BEWEGUNG WIE TAKT VORHER
GERÄUSCHTON
STARK
MUTTER BEWEGUNG
TIEF
SEHR STARK
HALBE PAUSE
VOLLE PAUSE
SEHR TIEF
STARK
GELIEBTE BEWEGUNG

[81]

[81] Xilogravura de Margarete Schreyer (impressa em Hamburgo, 1920) com indicações para a peça *Crucificação*.

um espírito de trabalho colectivo desde o início, Schreyer e os seus alunos começaram imediatamente a criar figurinos para as produções *Kindsterben* [Morte de uma criança] e *Mann* [Homem] (obras do próprio Schreyer), de acordo com a máxima "o trabalho no palco é uma obra de arte". Também inventaram um complexo sistema para a produção de *Crucificação*, uma xilogravura de Margarete Schreyer que indicava com precisão a tonicidade e pronúncia das palavras, a direcção e ênfase dos movimentos e os "estados [81] emocionais" a serem adoptados pelos *performers*.

A oficina de Schreyer, porém, trouxe poucas inovações: na sua essência, essas primeiras produções não passavam de uma extensão do teatro expressionista praticado nos últimos cinco anos em Munique e Berlim. Assemelhavam-se a peças religiosas em que a linguagem era reduzida a um balbucio com forte carga emocional e o movimento a gestos de pantomima, e em que o som, a cor e a luz serviam apenas para reforçar o



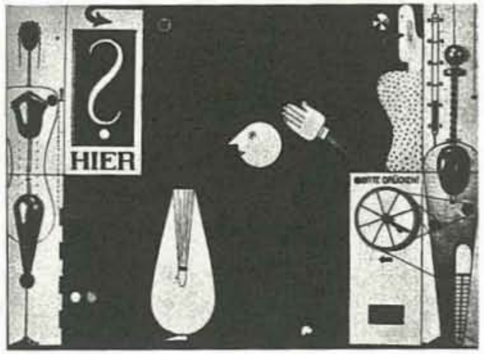
[82]

[82] Maquetas de Carl Schlemmer para *Gabinete de figuras I*, 1922-23.

conteúdo melodramático da obra. Consequentemente, os *sentimentos* tornaram-se a forma suprema de comunicação teatral, em divergência com a linha dominante da Bauhaus, que procurava uma síntese entre a arte e a tecnologia para chegar às formas "puras". De facto, a primeira exposição pública da escola, a Semana da Bauhaus, organizada em 1923, intitulava-se "Arte e tecnologia – uma nova unidade", o que tornava a oficina de Schreyer uma anomalia no contexto da escola. Durante os meses de preparativos para a exposição, a oposição a Schreyer provocou sérios confrontos ideológicos e, sob o fogo constante dos alunos e do corpo docente, a sua demissão revelou-se inevitável. No Outono desse ano, Schreyer deixou a Bauhaus.

A direcção do Teatro da Bauhaus foi imediatamente entregue a Oskar Schlemmer, convidado pela escola com base na sua reputação de pintor e escultor, mas também devido às primeiras coreografias que produzira e apresentara em Estugarda, a sua cidade natal. Schlemmer aproveitou a Semana da Bauhaus para mostrar o seu próprio programa, que consistia numa série de performances e demonstrações. No quarto dia da Semana, 17 de Agosto de 1923, alguns elementos da oficina de teatro, por esta altura já bastante modificada, apresentaram *Gabinete de figuras I*, exibida um ano antes numa festa da Bauhaus. [82,83]

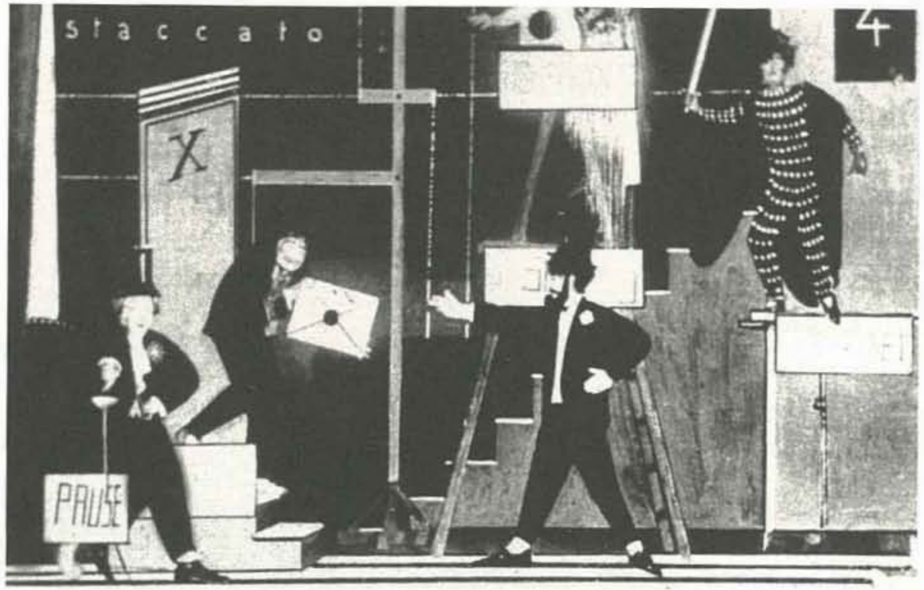
Schlemmer descreveu a performance como "metade campo de tiro, metade *metaphysicum abstractum*", usando técnicas de cabaré para satirizar a "fé no progresso", tão predominante na época. Mistura de razão e insensatez, caracterizada por "Cor, Forma, Natureza e Arte; Homem e Máquina, Acústica e Mecânica", Schlemmer atribuiu a sua "direcção" a Caligari (em alusão ao filme *O gabinete do dr. Caligari*, de 1919), à América e a si próprio. "Corpo de violino", "O quadriculado", "O elementar", "Cidadão de primeira classe", "O questionável", "Miss Vermelho-Róseo" e "Turco" foram representadas com figuras que apareciam inteiras, divididas ao meio e em quatro partes. Movimentadas por mãos invisíveis, as figuras "andam, ficam de pé, flutuam, deslizam, giram ou brincam durante quinze minutos". Segundo Schlemmer, a produção foi "uma confusão babilónica, absolutamente metódica, um *pot-pourri* para os olhos, em forma, estilo e cor". *Gabinete de figuras II*, variação projectada da performance anterior, apresentava figuras metálicas sobre arames que vinham do segundo para o primeiro plano, e, de seguida, reiniciavam os mesmos movimentos.



[83]

A performance foi um grande sucesso precisamente porque os recursos mecânicos e concepção pictórica utilizados reflectiam, ao mesmo tempo, a sensibilidade artística e tecnológica da Bauhaus. A capacidade de Schlemmer de converter o seu talento pictórico (o projecto dos figurinos já se insinuava nas suas pinturas) em performances inovadoras foi muito apreciada numa escola que aspirava precisamente a atrair artistas capazes de trabalhar para além dos limites da respectiva especialidade. A atitude de Schlemmer, que não se deixava cercear pelas fronteiras das categorias artísticas, resultou em performances que rapidamente se tornaram o centro das actividades da Bauhaus, ao mesmo tempo que a sua posição como director-geral do Teatro da Bauhaus se tornava cada vez mais sólida.

[83] Schlemmer, *Gabinete de figuras I*, apresentado, pela primeira vez, numa festa da Bauhaus, em 1922, e na Semana da Bauhaus no ano seguinte. Incluiu o programa de uma *tournée* realizada pela companhia de teatro da Bauhaus em 1926.



[84]

AS FESTAS DA BAUHAUS

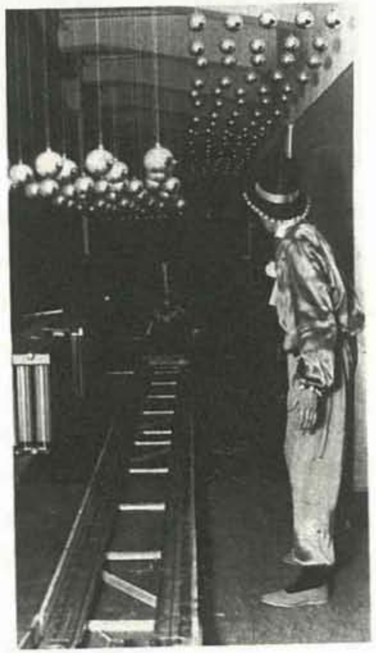
A comunidade Bauhaus mantinha-se unida tanto pelo seu manifesto e pela visão inovadora de Gropius, para quem uma escola deveria ensinar todas as artes, como pelos eventos sociais que os seus membros organizavam com o objectivo de transformar Weimar num grande centro cultural. As "festas da Bauhaus" rapidamente se tornaram famosas e começaram a atrair público das comunidades locais de Weimar (e mais tarde de Dessau), e também de cidades próximas, como Berlim. Cuidadosamente preparadas a partir de temas específicos, como "Meta", "Festa da barba, do nariz e do coração" ou "Festa do branco" (em que se pedia a todos que comparecessem com fatos "quadriculados, listrados e com bolinhas"), eram, em geral planeadas e coordenadas por Schlemmer e pelos seus alunos.

Por um lado, tais eventos davam ao grupo a oportunidade de experimentar novas ideias para as performances: a performance intitulada *Gabinete de figuras*, por exemplo,

[84] Oskar Schlemmer, cena de *Meta ou a pantomima de cenas*, 1924.

[84] resultou de um trabalho realizado numa dessas noites festivas. Por outro lado, *Meta*, encenada numa sala alugada em Weimar em 1924, foi a base de uma festa celebrada no Ilm Chalet, no Verão daquele ano. O guião da performance "não mencionava qualquer acessório" e as únicas indicações eram dadas através de placas com instruções como "entrada em cena", "intervalo", "paixão", "clímax" e assim por diante. Os actores representavam estas acções em redor de objectos de cena como uma poltrona, escadarias, uma escada de mão, uma porta e barras paralelas. Para a noite no Ilm Chalet, usaram-se indicações cénicas semelhantes.

Foi no Ilm Chalet Gasthaus, próximo de Weimar, que a banda da Bauhaus fez a sua primeira apresentação. Um jornalista de Berlim descreveu uma dessas noites nos seguintes termos: "Que nome tão elegante e criativo para uma barraca!", referindo-se assim ao Ilm Chalet. Mas havia mais "energia artística e juvenil nesse recinto vitoriano" do que em qualquer Baile Anual da Sociedade das Artes do Estado em Berlim, com toda a elegância da sua decoração. A banda de *jazz* da Bauhaus, que tocou *Banana Shimmy* e *Java Girls*, fora a melhor que ele já tinha ouvido, e as pantomimas e figurinos eram inigualáveis. Em Fevereiro de 1929 [85] teve lugar a Festa Metálica, outro famoso baile da Bauhaus. Como o título sugere, a escola estava toda decorada com cores e objectos metálicos, e os que aceitaram o convite, impresso num elegante papel de cor metálica, deparavam-se, ao chegarem à festa, com uma espécie de tobogã sobre trilhos na entrada do recinto. Nesse comboio em miniatura, percorriam a distância entre os dois edifícios da Bauhaus em grande velocidade e eram recebidos nas salas principais da festa pelo tilintar de sinos e um estrondoso toque de fanfarra executado por um quarteto local.



[85]

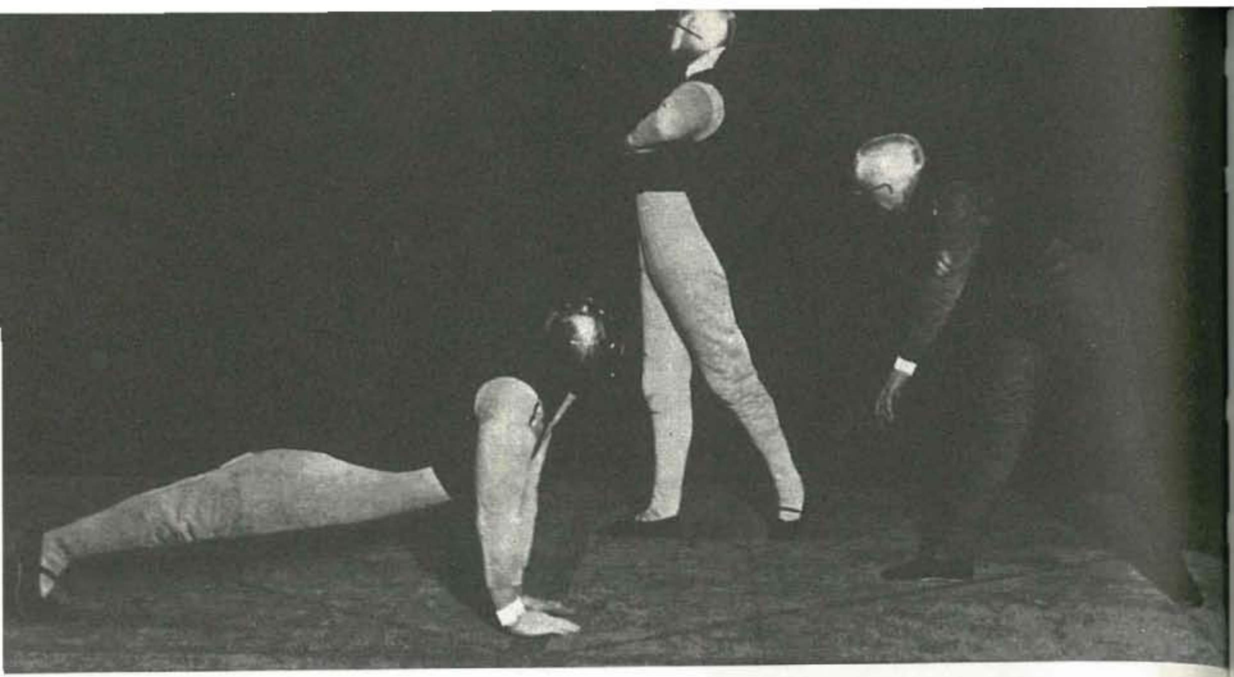
[85] Festa Metálica, 9 de Fevereiro de 1929. Um tobogã sobre trilhos fazia a ligação entre os dois edifícios da Bauhaus. A personagem mascarada prepara-se para entrar no tobogã, que a levaria às salas principais da festa.

Na verdade, foi a essas primeiras festas que Schlemmer atribuiu o espírito original das performances da Bauhaus. "Desde o primeiro dia da sua existência, a Bauhaus sentiu o impulso do teatro criativo, pois já aí o instinto teatral estava presente. Manifestou-se nas nossas festas exuberantes, nas improvisações e na criatividade dos nossos figurinos e máscaras." Além disso, Schlemmer realçava a especial atracção pela sátira e pela paródia. "Foi provavelmente um legado dos dadaístas: ridicularizar automaticamente tudo o que cheirasse a solenidade ou preceitos éticos." E assim, segundo ele, o grotesco floresceu novamente: "Encontrou o seu alimento na imitação burlesca e na ridicularização das formas antiquadas do teatro contemporâneo. Embora essa tendência fosse fundamentalmente negativa, o seu reconhecimento incontestável das origens, condições e leis da obra teatral revelou-se um traço positivo."

Esse mesmo desdém para com as "formas antiquadas" significava que a oficina de teatro não exigia dos seus alunos nenhuma qualificação além da vontade de representar. Com poucas excepções, os alunos que fizeram o curso de Schlemmer não eram bailarinos com formação profissional. De igual modo, nem o próprio Schlemmer, mesmo se com o decurso dos anos, dirigindo e apresentando inúmeras produções, acabou por se envolver com a dança ao ponto de se tornar intérprete das suas coreografias. Andreas Weininger, por exemplo, um dos alunos de dança, era também o líder da famosa banda de *jazz* da Bauhaus.

SCHLEMMER E A SUA TEORIA DA PERFORMANCE

Paralelamente ao aspecto satírico e não raras vezes absurdo de muitas das performances e festividades, Schlemmer elaborou uma teoria específica da performance. Desenvolvida nos vários manifestos sobre os objectivos da oficina de teatro e nas páginas de um diário que manteve desde o início de 1911 até à sua morte, a teoria da performance elaborada por Schlemmer significou uma contribuição incomparável para a Bauhaus.



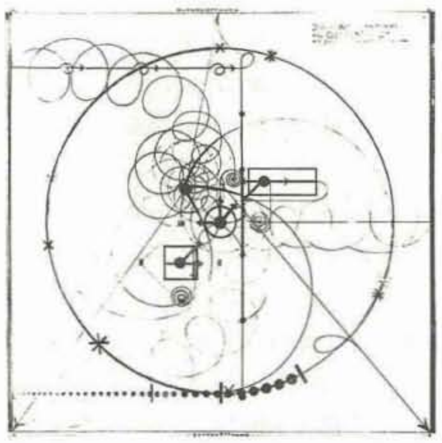
[86]

Analisando obsessivamente o problema crucial da teoria e da prática num programa educacional desta natureza, Schlemmer traduziu as suas interrogações sob a forma da clássica oposição mitológica entre Apolo e Dioniso: a teoria pertencia a Apolo, o deus do intelecto, enquanto a prática era simbolizada pelas selváticas festas de Dioniso.

As oscilações do próprio Schlemmer entre teoria e prática reflectiam uma ética puritana. Este considerava a pintura e o desenho os aspectos mais estritamente intelectuais da sua obra, enquanto o prazer em estado puro que obtinha das experiências teatrais era, nas suas palavras, constantemente suspeito por essa razão. Na pintura, tal como nas experiências teatrais, a investigação dizia sobretudo respeito ao espaço; as pinturas delineavam o elemento bidimensional do espaço, enquanto o teatro oferecia um lugar em que se podia "sentir" o espaço.

Apesar das dúvidas quanto à especificidade dos dois meios de expressão, teatro e pintura, o perturbarem, Schlemmer entendia-os como actividades complementares: nos seus escritos, descreve claramente a pintura como pesquisa teórica, enquanto a performance significava a "prática" dessa equação clássica. "A dança é dionisíaca e totalmente emocional nas suas origens", escreveria. Mas isto satisfazia apenas um aspecto do seu temperamento: "Há duas almas que lutam dentro de mim – uma voltada para a pintura, isto é, artístico-filosófica; a outra, teatral; ou, para ser mais directo, uma alma ética e uma alma estética."

Numa obra intitulada *Dança dos gestos*, encenada em 1926-27, Schlemmer criou [86,87] um esquema para ilustrar essas teorias abstractas. Primeiro, concebeu um sistema de notação que permitia registar graficamente as trajectórias lineares do movimento e a deslocação dos bailarinos para a frente. Seguindo essas direcções, três figuras com fatos nas três cores primárias, vermelho, amarelo e azul, executavam complicados gestos "geométricos" e "acções banais do quotidiano", como "espirrar propositadamente, dar uma gargalhada, e escutar com delicadeza", as quais eram "sempre um meio de isolar a forma abstracta". Essa demonstração, intencionalmente didáctica, revelava, ao mesmo tempo, a transição metódica de Schlemmer de um meio de expressão para outro – da superfície bidimensional (notação e pintura) para a plasticidade (relevos e esculturas), e daí para a arte intensamente plástica do corpo humano.

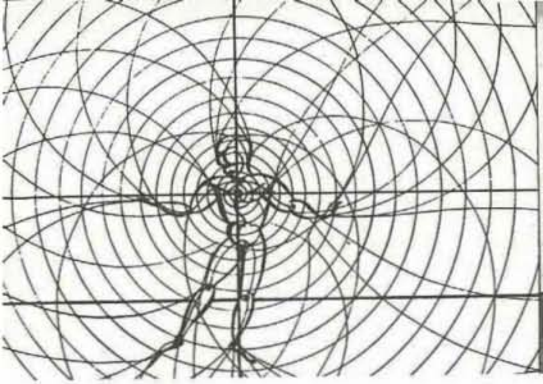


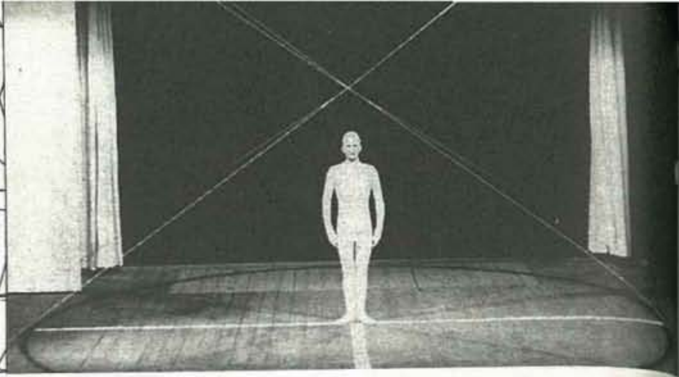
[87]

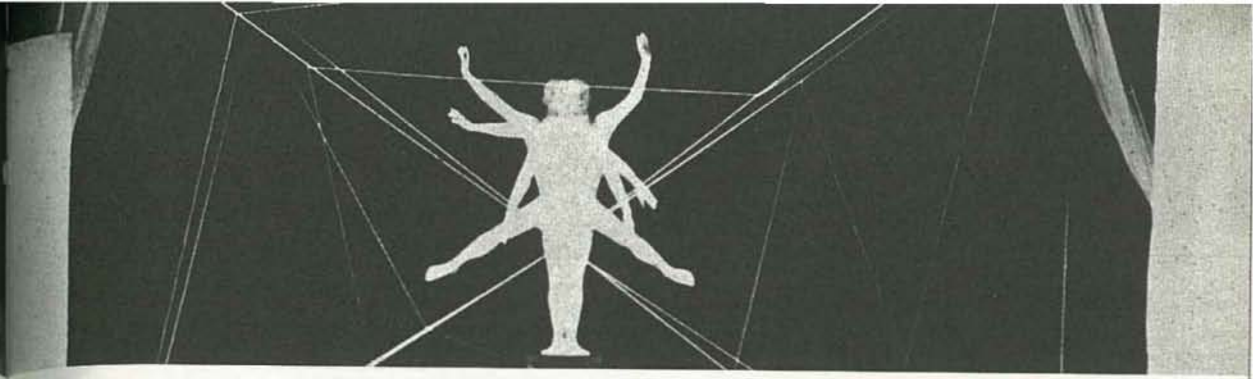
A preparação de uma performance implicava assim diferentes etapas: palavras ou signos abstractos impressos, demonstrações e, finalmente, imagens físicas sob a forma de quadros, que serviam para representar os estratos do espaço real e das mudanças temporais. Para Schlemmer, a notação e a pintura envolviam ambas a teoria do espaço, enquanto a performance no espaço real fornecia a "prática" que complementava aquela teoria.

[86] Cena de *Dança dos gestos*, com Schlemmer, Siedhoff e Kaminski.

[87] Schlemmer, diagrama para *Dança dos gestos*, 1926; palco aberto em ambas as extremidades. O complexo sistema de notação de Schlemmer destinava-se à concepção e registo dos movimentos de cada performance.







8,89]

O ESPAÇO DA PERFORMANCE

A oposição entre o plano visual e a profundidade espacial representava um problema complexo que preocupava muitos dos que trabalharam na Bauhaus durante a época em que Schlemmer ali permaneceu. Para este, "o espaço como elemento unificador na arquitectura" constituía o denominador comum dos diferentes interesses do corpo docente da Bauhaus. Na década de 1920, o que caracterizava a discussão sobre o espaço era a noção de *Raumempfindung*, ou "volume percepcionado", e era a essa "sensação do [88] espaço" que Schlemmer atribuía a origem das suas produções de dança, explicando que "a partir da geometria plana, da procura da linha recta, da diagonal, do círculo e da curva desenvolve-se uma estereometria do espaço através da linha vertical móvel do bailarino". A relação entre a "geometria do plano" e a "estereometria do espaço" poderia ser *sentida* se imaginássemos "um espaço preenchido por uma substância macia e maleável em que as figuras criadas pela sequência dos movimentos do bailarino solidificassem sob forma negativa".

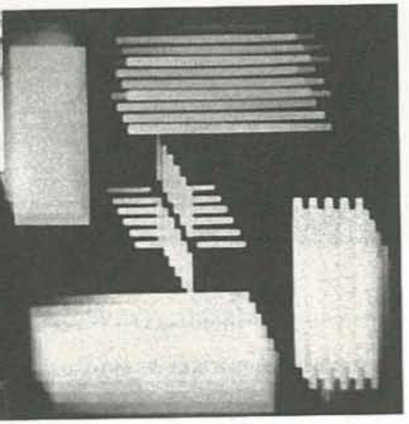
Numa aula-demonstração realizada na Bauhaus em 1927, Schlemmer e os seus alunos [89] ilustraram essas teorias abstractas: primeiro, a superfície quadrada do soalho foi dividida em eixos e diagonais bisseccionais, completados por um círculo. Depois, cruzaram-se uma série de arames bem esticados sobre o palco vazio, definindo o "volume" ou a dimensão cúbica do espaço. Seguindo essas directrizes, os bailarinos dançaram dentro da "teia espacial linear", com movimentos ditados pelo palco já dividido geometricamente. A segunda fase acrescentou figurinos que enfatizavam várias partes do corpo, produzindo gestos, caracteres e harmoniosas composições de cores abstractas criadas pelo vestuário colorido. [90] Assim, a demonstração levou os espectadores, através da "dança matemática", à "dança no espaço" e à "dança dos gestos", culminando na combinação de elementos do teatro de variedades e do circo, sugeridos pelas máscaras e pelos objectos de cena na sequência final.

Por sua vez, os alunos Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwerdtfeger, fora do âmbito da oficina de teatro, fizeram experiências com o "achatamento" do espaço nas suas *Composições de luz reflectida*. As "peças de luz" começaram por ser uma experiência para uma [91-92] das festas da Bauhaus em 1922. "Originalmente, tínhamos planeado um teatro de sombras bastante simples para a Festa da Lanterna Mágica. Por acaso, durante a troca de uma das lâmpadas de acetileno, as sombras da tela de papel duplicaram-se e, devido às diferentes cores das luzes, uma sombra 'fria' e uma sombra 'quente' tornaram-se visíveis [...]."

O passo seguinte consistiu em multiplicar as fontes de luz, acrescentando camadas de vidro colorido que eram projectadas por trás de uma tela transparente, produzindo desenhos cinéticos, abstractos. Às vezes, os intérpretes seguiam marcações complexas que indicavam a fonte de luz e a sequência de cores, a direcção do reóstato, a velocidade e a direcção dos efeitos *dissolve* e *fade-out*. Tudo isto era "controlado" através de um aparelho especialmente construído e acompanhado por Hirschfeld-Mack ao piano. Acreditando que estas demonstrações seriam a "ponte que facilitaria a compreensão por parte de todos aqueles que ficam desorientados diante de uma pintura abstracta e de outras novas tendências", essas peças com projecções de luz foram apresentadas ao público pela primeira vez na Semana da Bauhaus, realizada em 1923, e em *tournées* posteriores em Viena e Berlim.

[88] Schlemmer, desenho de *Mensch und Kunstfigur* [O Homem e a figura estética], 1925. **[89]** Schlemmer, *Figura no espaço com geometria plana e delineações espaciais*, executado por Werner Siedhoff.

[90] *Dança no espaço (delineação do espaço com figura)*, fotografia de exposição múltipla da autoria de Lux Feininger; Teatro da Bauhaus, 1927.



[91,92]

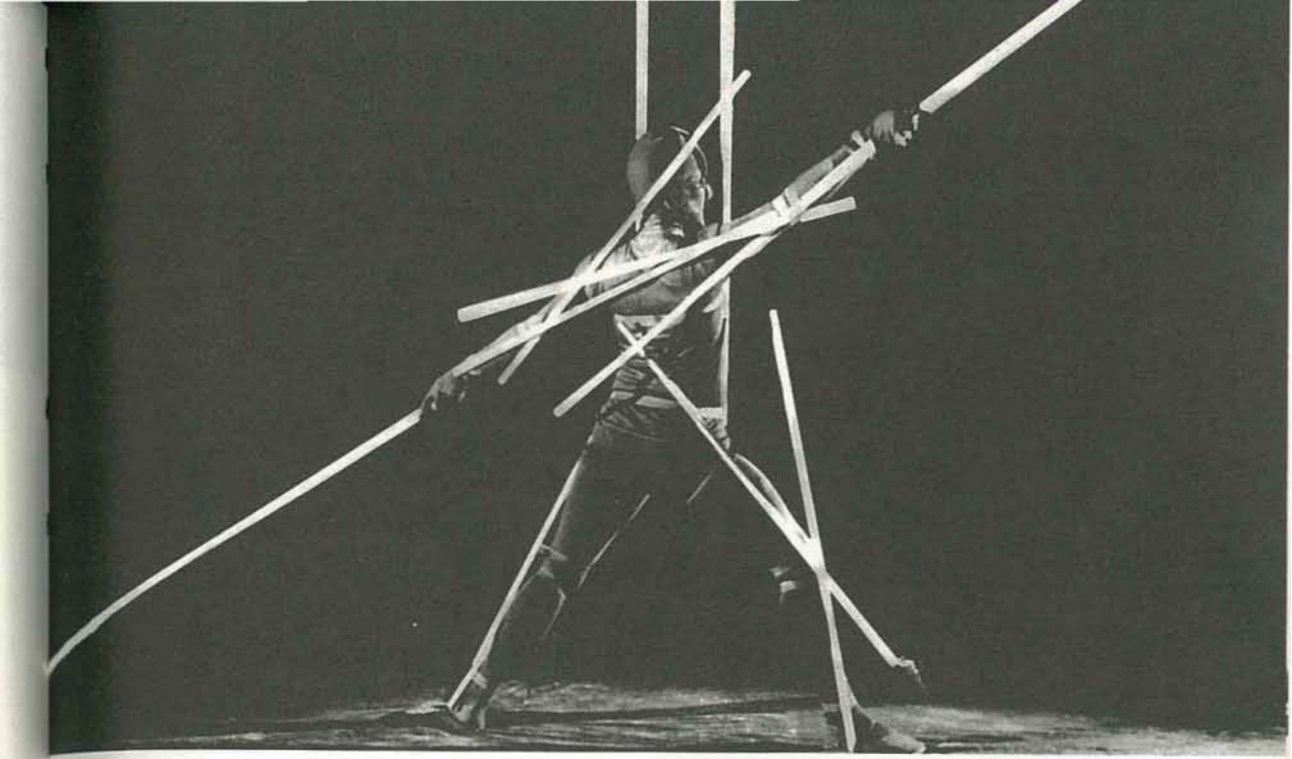
BALLETS MECÂNICOS

A relação entre "o Homem e a Máquina" ocupa o mesmo lugar de relevo tanto nas aná-
lises da Bauhaus sobre arte e tecnologia, como nas abordagens anteriores dos *perfor-
mers* ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano. Os figurinos da oficina
de teatro eram desenhados de modo a que a figura humana se metamorfoseasse num
[93] objecto mecânico. Na *Dança das varas* (1927), executada por Manda von Kreibig, era o
movimento das varas finas e alongadas, que prolongavam o corpo da bailarina, que
[94] indicava quando esta flectia ou levantava os braços e as pernas. Na *Dança do vidro*
(1929), a bailarina Carla Grosch usava uma saia formada por um aro do qual pendiam
filetes de vidro, tinha a cabeça coberta por um globo de vidro e nas mãos segurava
esferas de vidro, o que restringia de igual modo os seus movimentos. A gama de figuri-
nos ia desde "silhuetas flexíveis", cobertas de penugem, a aros concêntricos envolvendo
o corpo; e, todos os casos, as próprias restrições impostas pelas formas complexas do
vestuário transformavam totalmente os movimentos tradicionais da dança.

Schlemmer acentuava assim a qualidade "objectal" dos bailarinos, e cada performance alcançava o "efeito mecânico" pretendido, semelhante ao das marionetas: "Não poderiam os bailarinos ser marionetas verdadeiras, movimentados por cordões, ou, melhor ainda, autopropulsionados por algum mecanismo preciso, praticamente livres da intervenção humana, ou quando muito dirigidos por controlo remoto?", indagaria Schlemmer num dos seus calorosos registos do diário. E foi o ensaio *Sobre o teatro de marionetas* (1810), de Heinrich von Kleist, em que um mestre de *ballet*, passeando pelo jardim público, observa um teatro de marionetas ao entardecer, que inspirou a chamada "teoria da marioneta". Eis as palavras de Kleist:

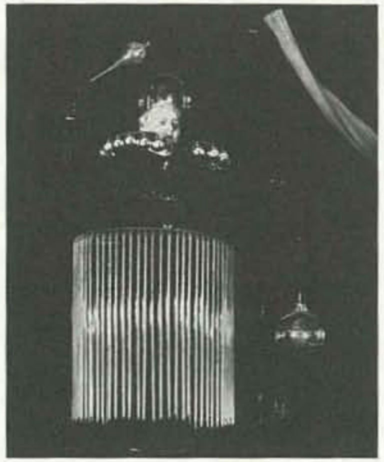
> Cada marioneta em movimento tem um ponto de convergência, um centro de gravidade, e, quando esse centro se move, os membros obedecem sem necessidade de qualquer manuseio adicional. Os membros são pêndulos que repetem automaticamente o movimento do centro. De cada vez que o centro de gravidade é movido em linha recta, os membros descrevem curvas que complementam e ampliam os movimentos elementares.

[91] Cabina de projecção de *Composições de luz reflectida*, de Ludwig Hirschfeld-Mack, 1922-23; Hirschfeld-Mack ao piano.
[92]Hirschfeld-Mack, *Composição cruzada*, composições de luz reflectida, 1923-24.



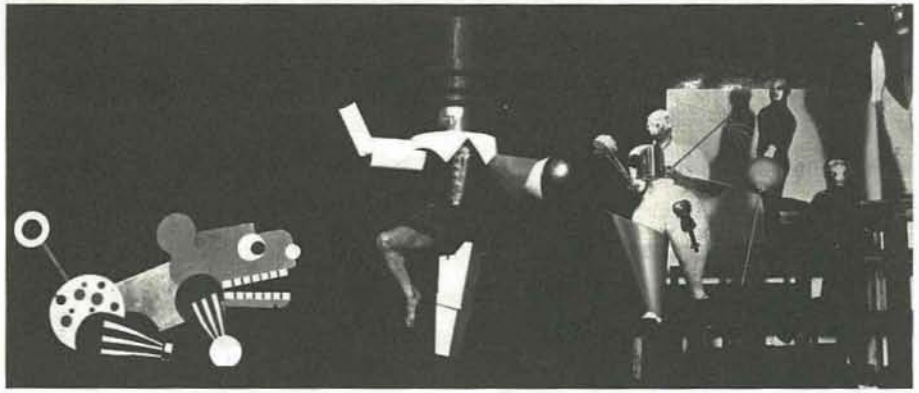
[93]

[93] Schlemmer, *Dança das varas*, 1927. A figura, actuando na semi-obscuridade, delineava a divisão geométrica do espaço e enfatizava a visão em perspectiva para o público.



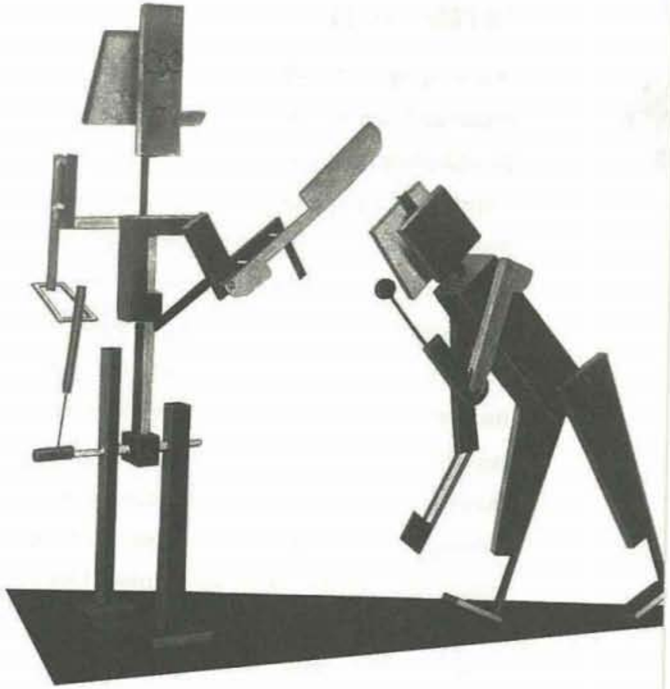
[94]

Por volta de 1923, as marionetas e figuras operadas mecanicamente, as máscaras e os figurinos geométricos tinham-se tornado as principais características de numerosas performances da Bauhaus. Kurt Schmidt concebeu um *Ballet mecânico* no qual figuras abstractas, móveis, identificadas pelas letras A, B, C, D, E, eram levadas por bailarinos "invisíveis", criando a ilusão de uma dança executada por autómatos. Na mesma linha, *Homem + máquina* (1924), de Schmidt, enfatizava os aspectos geométricos e mecânicos do movimento, e a sua obra *Die Abenteuer des* [95] *kleinen Buckligen* [As aventuras do corcundinha], de 1924, também baseada nas ideias de Kleist, levou à formação de um palco versátil para marionetas, sob a direção de Ilse Fehling. Xanti Schawinski acrescentou marionetas "animais" à sua encenação de *Circo* (1924): [96] usando um *maillot* preto, Schawinski representava o domador (invisível) do leão de cartolina de Von Fritsch (com uma placa de trânsito no sítio do rabo). Encenada para a comunidade Bauhaus e para os seus convidados no palco de um salão de baile a cerca de meia hora da escola, a obra partia de "um conceito essencialmente formal e pictórico. Era teatro visual, um trabalho de pintura e construções em movimento, de ideias com cor, forma e espaço e da sua interacção dramática", descreveria Schawinski.



[96,97]

[94] Schlemmer, *Dança do vidro*, 1929. **[96]** Xanti Schawinski, cena de *Circo*, com Schawinski no papel de domador de leões e Von Fritsch como o "leão", 1924. **[97]** Schlemmer, cena da sua pantomima *Treppenwitz* [A farsa da escada], c. 1926-27, executada por Hildebrandt, Siedhoff, Schlemmer e Weininger.



[95]

Seguindo uma linha já habitual, *Treppenwitz* (1926-27), de Schlemmer, raiava o absurdo. Pantomima desenrolada numa escadaria incluía personagens como o Palhaço Musical (Andreas Weininger). Com um fato branco acolchoado e um grande objecto afunilado que transformava totalmente a sua perna esquerda, um violino preso à [97] perna direita, segurando um acordeão, uma batedeira de papel e um guarda-chuva só com as varetas, Weininger foi obrigado, devido aos preparativos em cima da hora, a executar os seus próprios gestos de marioneta num figurino preso apenas com alfinetes de dama.

Contudo, um dos *performers* favoritos da Bauhaus seria um artista de circo. Rastelli, que Schlemmer conhecera em Berlim em 1924, executava um número de malabarismo espectacular com nove bolas, que logo se tornaria num dos exercícios correntes da Bauhaus. Os alunos praticavam as técnicas específicas do malabarista, desenvolvendo simultaneamente o equilíbrio e a coordenação que caracterizam a arte do malabarismo. A prática coreográfica habitual dos exercícios de postura na barra viu-se assim substituída pelos exercícios de aquecimento de um malabarista italiano.

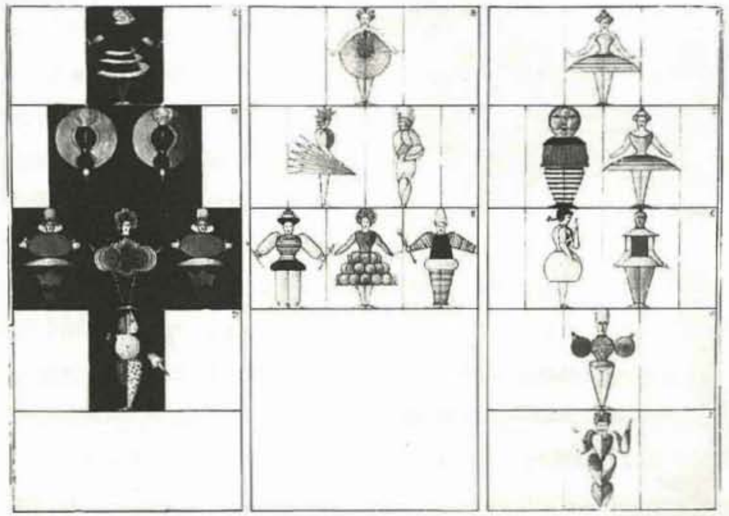
[95] Kurt Schmidt e T. Hergt (execução), o "médico" e o "criado" do espectáculo de marionetas *As aventuras do corcundinha*, c. 1924.

PINTURA E PERFORMANCE

A relação entre a pintura e a performance constituiu uma preocupação constante no processo de evolução das performances da Bauhaus. Em *Parade, ballet* de 1917, Picasso dividira, por assim dizer, as figuras em metades, cobrindo-lhes o busto com enormes estruturas e colocando-lhes calças ou malhas de bailarino nas pernas e sapatilhas nos pés. De resto, esses figurinos baseavam-se nas pinturas cubistas de Picasso, adaptação essa que para Schlemmer não passava de uma vulgarização.

Numa produção incomum, *Coro de máscaras* (1928), Schlemmer tentou aplicar uma tradução menos directa da pintura para a performance. O ponto de partida dessa performance improvisada foi um quadro de 1923, *Tischgesellschaft* [À volta de uma mesa], cuja atmosfera era recriada num "horizonte azul-claro". "No centro escuro do palco ficava uma mesa comprida e vazia, com cadeiras e copos. Uma grande sombra, provavelmente num tamanho três vezes maior do que o natural, aparecia no horizonte e diminuía, assumindo a escala humana. Um ser mascarado e grotesco entrava em cena e sentava-se à mesa. Essa acção continuava até que doze personagens mascaradas se reuniam formando uma estranha mesa redonda. Três personagens apareciam de repente, vindas do alto: uma, 'infinitamente alta', outra 'fantasticamente baixa', e a última 'nobremente vestida'. Iniciava-se então uma cerimónia de sinistra solenidade, em que todos bebiam. Depois de terem bebido, as três personagens vinham para a frente do palco, junto à ribalta." Desse modo, Schlemmer reconstituía a atmosfera da pintura e reproduzia a profundidade da perspectiva, apresentando as figuras com máscaras por ordem de tamanho, que variava consoante a posição ocupada à mesa, colocada perpendicularmente em relação ao público.

Em 1928, Vassili Kandinski usara as suas próprias pinturas como personagens da performance, embora de forma diferente. *Quadros de uma exposição*, apresentada no teatro Friedrich, em Dessau, ilustrava um "poema musical" de Modest Mussorgski, conterrâneo de Kandinski. Mussorgski, por sua vez, tinha-se inspirado numa exposição de aguarelas naturalistas. Assim, Kandinski desenhou elementos visualmente equivalentes às frases musicais do poeta, com formas coloridas em movimento e projecção de luzes. À excepção de dois dos dezasseis quadros concebidos para a performance, o resto do cenário era abstracto e Kandinski precisaria que só algumas formas eram "vagamente objectivas". Não seguiu um procedimento "programático", portanto, como se depreende das suas palavras: "utilizei as formas que apareciam na minha imaginação à medida que ia ouvindo a música". Os principais meios de expressão, segundo Kandinski, residiam nas formas em si, as cores das formas, a iluminação – a cor como intensificação da pintura, a criação de cada imagem, associada à música e, "quando necessário, a sua desmontagem". No quarto quadro, por exemplo, "O castelo antigo", só se viam três longas faixas verticais no fundo do palco, onde uma cortina de pelúcia negra criava uma profundidade "imaterial". Essas faixas desapareciam progressivamente, sendo substituídas por grandes panos vermelhos à direita do palco e por um pano verde à esquerda. Profusamente iluminada com cores fortes, a cena ia escurecendo aos poucos no *poco largamente*, mergulhando em total escuridão na passagem *piano*.

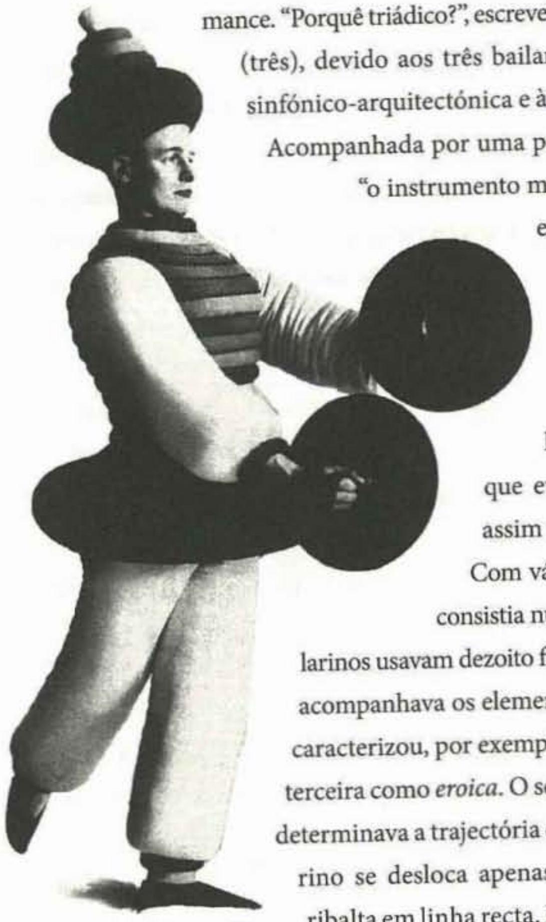


[98]

[98] Schlemmer, desenhos para o *Ballet triádico*, 1922 e 1926.

BALLET TRIÁDICO

[98,99] O *Ballet triádico* de Schlemmer deu-lhe renome internacional, superando largamente quaisquer outras das suas performances. Já em 1912, Schlemmer esboçara muitas das ideias que iriam finalmente concretizar-se na sua primeira performance no Landestheater de Estugarda, em 1922. Apresentada ao longo de uma década, essa produção era uma verdadeira enciclopédia das propostas de Schlemmer para a arte da performance. "Porquê triádico?", escreveria o coreógrafo: "Triádico – de 'tríade' (três), devido aos três bailarinos, às três partes da composição sinfónico-arquitectónica e à fusão de dança, figurinos e música." Acompanhada por uma partitura de Hindemith para pianola, "o instrumento mecânico que melhor concorda com o estilo de dança estereotípico", a música oferecia um equivalente aos figurinos e aos contornos matemáticos e mecânicos do corpo. Além disso, o aspecto de boneco dos bailarinos adaptava-se à trilha sonora, que evocava as caixas de música, criando assim uma "unidade de conceito e de estilo". Com várias horas de duração, o *Ballet triádico* consistia num "estudo metafísico" no qual três bailarinos usavam dezoito figurinos em doze danças. A coreografia acompanhava os elementos sinfónicos da música: Schlemmer caracterizou, por exemplo, a primeira secção como *scherzo*, e a terceira como *eroica*. O seu interesse pela "geometria do soalho" determinava a trajectória dos bailarinos: "digamos que um bailarino se desloca apenas da parte dianteira do palco para a ribalta em linha recta. Depois, segue uma diagonal ou círculo, elipse, etc." A obra era elaborada de modo surpreendentemente pragmático: "Primeiro, vinha o figurino. Depois, procurava-se a música que melhor se ajustasse à indumentária. A música e o figurino levavam à dança. Assim se desenrolava o processo." Schlemmer observaria, além disso, que os movimentos da dança deveriam "começar com a própria vida, com o ficar em pé e o caminhar, deixando o saltar e o dançar para muito mais tarde."


[99]

[99] Schlemmer no papel do "Turco", *Ballet triádico*, 1922.

Não surpreende que esta obra significasse o derradeiro "equilíbrio dos opostos", entre os conceitos abstractos e os impulsos emocionais, o que, obviamente, se adequava bem ao particular interesse da Bauhaus pela união entre a arte e a tecnologia. Schlemmer tinha finalmente transformado a oficina de teatro, que, desta forma, abandonava a sua tendência originalmente expressionista – sob a direcção de Lothar Schreyer – para adoptar uma postura mais próxima da sensibilidade inerente à Bauhaus. Dizia-se que os estudantes se inscreviam na Bauhaus "para se curarem do expressionismo". É possível que se tenham curado, mas só para serem apresentados por Schlemmer ao conceito mais filosófico de "dança metafísica", ou então à sua paixão pelo teatro de variedades, pelo teatro japonês, pelo teatro de marionetas javanês e pelas diversas formas de expressão artística dos grupos circenses. Além da eurritmia e do "conjunto de movimentos desenvolvidos a partir dela", os alunos também estudavam a eucinesia e os sistemas de notação de Rudolf von Laban (na Suíça) e de Mary Wigman, protegida de Laban, assim como as produções do construtivismo russo (que podiam ser vistas em Berlim, a apenas duas horas de comboio).

O PALCO DA BAUHAUS

Dado não existir na escola um teatro propriamente dito durante o período de Weimar, Schlemmer e os seus alunos conceberam as respectivas performances directamente nos estúdios, considerando cada experiência como uma pesquisa sobre os "elementos do movimento e do espaço". Por volta de 1925, quando a Bauhaus se transferiu para Dessau, onde Gropius projectara o novo complexo arquitectónico, a oficina de teatro tinha-se tornado suficientemente importante para exigir a criação de um espaço específico, orientado para as actividades cénicas. Mesmo assim, tratava-se de uma simples plataforma elevada num auditório em forma de cubo, construído de modo a acomodar as diversas estruturas de iluminação, telas e escadarias das quais Schlemmer, Kandinski, Xanti Schawinski e Joost Schmidt, entre outros, precisavam para realizar o seu trabalho.

Apesar da eficiência básica do palco em Dessau, diversos membros do grupo e alguns estudantes elaboraram a sua versão pessoal do palco ideal fundando-se nas necessidades das performances experimentais da Bauhaus e na sua diversidade. Para Walter Gropius, o problema arquitectónico do espaço cénico era de particular importância para o trabalho na Bauhaus. "O actual palco em profundidade, que leva o espectador a olhar para o outro mundo representado no palco como se olhasse através de uma janela, ou que se separa dele por uma cortina, eliminou praticamente a arena central que havia no passado." Gropius explicava que essa antiga "arena" formava uma unidade espacial indivisível dos espectadores, atraindo-os para a acção da peça. Além do mais, dizia, o "emoldurado" palco em profundidade apresentava um problema bidimensional, enquanto o problema apresentado pela arena era tridimensional: em vez de mudar o plano da acção, o palco da arena oferecia um espaço para a acção onde os corpos se movimentavam como formas esculturais. O teatro total de Gropius foi concebido em 1926 para o encenador Erwin Piscator, mas, por dificuldades financeiras, nunca chegou a ser construído.

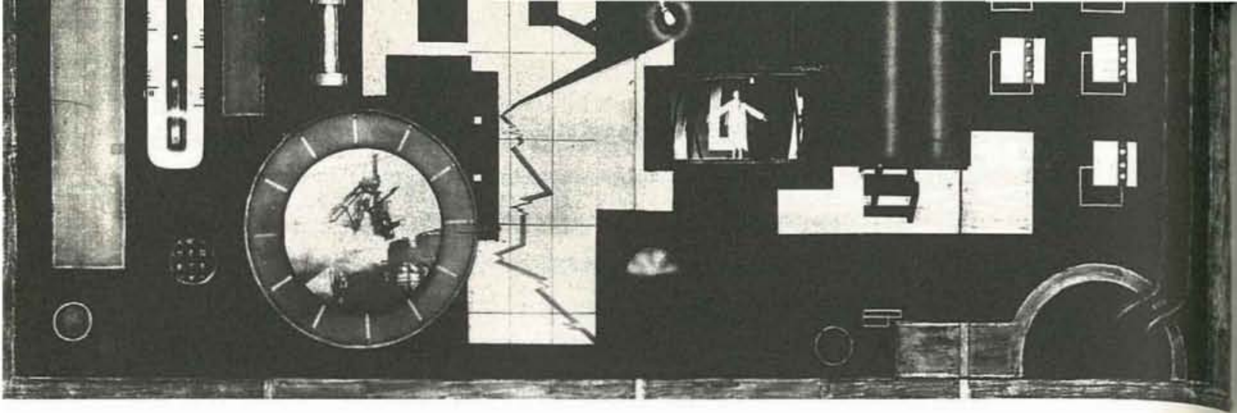
O projecto do palco mecânico de Joost Schmidt foi concebido em 1925 para ser usado pela própria Bauhaus. Tratava-se de uma estrutura polivalente que expandia as ideias apresentadas por Farkas Molnár no ano anterior. O teatro em U de Molnár consistia em três palcos, dispostos um atrás do outro, com 12 × 12 m, 6 × 12 m e 12 × 8 m, respectivamente. Além disso, Molnár desenvolvera um quarto palco que ficaria suspenso por cima do palco central. O primeiro entrava pelo espaço da plateia, de forma a que toda a acção pudesse ser acompanhada a partir de três lados; o segundo variava em altura, em profundidade e em largura; e o terceiro correspondia aproximadamente ao princípio da "moldura". Apesar da sua notável inventividade e flexibilidade, nem o projecto de Schmidt nem o de Mólnar chegaram a ser postos em prática.

O teatro esférico de Andreas Weininger foi pensado para a representação das "peças mecânicas". Segundo Weininger, os espectadores, sentados ao longo da parede interna da esfera, encontrar-se-iam "numa nova relação com o espaço" e "numa nova relação psíquica, óptica e acústica" com a acção da performance. O palco mecânico de Heinz Loew, por outro lado, destinava-se a trazer para o primeiro plano todo o aparato técnico que, no teatro tradicional, "fica cuidadosamente escondido da plateia. De forma paradoxal, isto transforma frequentemente as actividades dos bastidores no aspecto mais interessante do teatro." Consequentemente, Loew propunha que o dever do teatro do futuro consistisse em "contar com um corpo de funcionários de importância semelhante à dos actores, um grupo que teria a função de deixar esse aparato à vista, sem disfarces e como um fim em si mesmo".

FREDERICK KIESLER

Os cenários chegaram a atrair a atenção da polícia, como na ocasião em que Frederick Kiesler apresentou os seus extraordinários panos de fundo para a peça *R.U.R.*, de Karel [100] Čapek, no Theater am Kurfürstendamm, em Berlim, no ano de 1922. Apesar de não ter nenhuma ligação directa com a Bauhaus, Kiesler, com o seu "palco espacial" e com a produção de *R.U.R.*, passou a desfrutar de uma considerável reputação na escola. Além disso, organizou o Primeiro Festival Internacional de Teatro e Música em Viena, em 1924, que incluía diversas produções e conferências de importantes *performers* e encenadores europeus, entre os quais os da Bauhaus.

Para a peça de Čapek, Kiesler introduziu o que havia de mais avançado na estética da "era mecânica": a peça propunha a fabricação de seres humanos como o método mais eficiente para se chegar a uma sociedade futurista. O inventor, o seu laboratório e a fábrica, na qual havia uma linha de produção de humanos, bem como um sistema de triagem que permitia



[100]

que o director da fábrica só admitisse a entrada de "visitantes desejáveis" na organização secreta, foram interpretados por Kiesler num palco cinético. "*R. U.R.* ofereceu-me a oportunidade de usar, pela primeira vez no teatro, um filme em vez de um cenário de fundo", explicaria Kiesler. Para o mecanismo de triagem do director da fábrica, Kiesler construiu um grande painel quadrado que caía a meio da boca de cena, hoje parecido com um enorme ecrã de televisão; o painel podia ser aberto por controlo remoto, de modo que, quando o director premia um botão na sua secretária, "o painel abria-se e o público via dois seres humanos reflectidos através do jogo de espelhos no fundo do palco". Com as suas dimensões reduzidas pelos espelhos, as personagens que observavam a fábrica "de fora" recebiam permissão para entrar e "a imagem dessas personagens, pequena na projecção, ia-se fechando, dando lugar à imagem das próprias personagens em tamanho real a andarem pelo palco".

Quando o director queria demonstrar aos visitantes a modernidade da sua fábrica de robôs, abria-se um enorme diafragma no fundo do palco e iniciava-se a projecção de um filme num ciclorama. O público e os visitantes viam então o interior de uma fábrica enorme com os operários a trabalhar. Essa ilusão era particularmente eficaz, "uma vez que a câmara se deslocava para o interior da fábrica e o público tinha a impressão de que os actores no palco também caminhavam na perspectiva das imagens em movimento". Outra particularidade era uma série de luzes de néon formando desenhos abstractos, que representavam o laboratório do inventor. A sala de controlo da fábrica consistia numa íris de dois metros de diâmetro a partir da qual se projectavam luzes sobre o público.

[100] Frederick Kiesler, cenário para a peça *R.U.R.*, de Karel Čapek, Berlim, 1922. O cenário compreendia uma parede móvel em relevo, ecrãs "televisivos" (produzidos com espelhos) e projecção cinematográfica – a primeira vez que se juntou cinema e performance ao vivo.

A polícia de Berlim entrou em acção, temendo que o equipamento de retroprojecção, usado em vários momentos da peça para dar uma ideia das actividades exteriores à secção principal da fábrica, provocasse um incêndio. Todas as noites, assim que o filme começava, os polícias faziam soar um alarme contra incêndio, para enorme alegria de Kiesler. Depois de várias interrupções deste tipo, ele cedeu aos ruidosos protestos e colocou uma queda-d'água por cima da tela de projecção. Deste modo, o filme passou a ser projectado através de um fluxo contínuo de água, produzindo "um belo efeito de translucidez". Para Kiesler, até mesmo essa característica acidental contribuiu para a produção geral: "Do início ao fim, a peça ficava em movimento, como um reflexo da acção dos actores. As paredes laterais também se moviam. Era uma concepção teatral destinada a criar tensão no espaço."

Enquanto isso, na Bauhaus, Moholy-Nagy defendia um "teatro total" como um "grande processo rítmico-dinâmico, capaz de comprimir as grandes massas ou acumulações de técnicas contraditórias – no sentido de tensões qualitativas e quantitativas – até à forma elementar". "Nada", escreveria no seu ensaio *Teatro, circo, variedades* (1924), "impede a utilização de MECANISMOS complexos como o cinema, o automóvel, o elevador, o avião e outras máquinas, bem como instrumentos ópticos, reflectores e assim por diante." "Chegou a hora de produzir um tipo de actividade cénica que não reserve às massas o papel de espectadores passivos, permitindo que se fundam com a acção no palco." Para pôr em prática esse processo, concluía, o teatro precisava de "um NOVO ENCENADOR com mil olhos, equipado com todos os meios modernos de compreensão e comunicação". Foi com essa visão que os artistas da Bauhaus se envolveram tão intensamente na concepção do espaço do palco.

[101]

[101] Elementos da oficina de teatro usando máscaras e figurinos no telhado do Estúdio de Dessau, c. 1926.

AS TOURNÉES DA COMPANHIA DE TEATRO DA BAUHAUS

Durante o período de Dessau, de 1926 em diante, as performances da Bauhaus ganharam reputação internacional, o que só foi possível devido ao forte incentivo de Gropius ao teatro da Bauhaus, em cujas actividades os alunos participavam entusiasticamente. A importância e o estímulo de que beneficiava a experimentação teatral eram tão grandes que, na sua aula-apresentação de 1927, Schlemmer anunciou: "a nossa principal preocupação consiste em criar uma companhia itinerante de actores que [102] apresentará as suas obras onde quer que haja pessoas com vontade de assistir a elas". Como na época essa vontade era largamente partilhada, Schlemmer e a sua companhia viajaram por um grande número de cidades europeias, entre as quais Berlim, Breslau, Frankfurt, Estugarda e Basileia. O repertório, basicamente um resumo dos três anos de performances na Bauhaus, incluía *Dança no espaço, Dança das varas, Dança das formas, Dança metálica, Dança dos gestos, Dança dos aros* e *Coro de máscaras*, entre outras.

[102] *Dança metálica* foi objecto de uma reportagem no *Basler National Zeitung* de 30 de Abril de 1929: "O pano de boca sobe. Pano de fundo negro, piso do palco negro. Na boca de cena, ilumina-se uma caverna pouco maior do que uma porta. A caverna é feita de folha-de-flandres ondulada, muito brilhante. Uma figura feminina sai cá para fora. Usa uns *collants* brancos. Tem a cabeça e as mãos envoltas em esferas brilhantes e prateadas. Ao som de uma música suave e arrebatadora, de clareza metálica, a figura põe-se a dançar com movimentos incisivos. [...] É tudo muito breve, dissipando-se como uma aparição."

Dança no espaço começava com o palco vazio, em cujo piso negro se via o desenho de um grande quadrado branco. Círculos e diagonais preenchiam o quadrado. Um bailarino, usando uns *collants* amarelos e máscara metálica arredondada, atravessava o palco, saltitando ao longo das linhas brancas. Uma segunda figura mascarada, com *collants* vermelhos, percorria as mesmas figuras geométricas com passos largos. Por último, uma terceira figura com *collants* azuis andava calmamente pelo palco, ignorando as direcções indicadas pelo diagrama desenhado no piso. Basicamente, representavam-se ali três formas características de andar e, no contexto dos múltiplos de três habituais de Schlemmer, mostravam-se três características da cor e da sua representação formal: "amarelo – salto dirigido; vermelho – passo largo; azul – caminhar tranquilo".

Jogo com blocos consistiu na oitava dança dessa retrospectiva da performance Bauhaus. [103] No palco via-se uma parede formada por blocos, de trás dos quais saíam três figuras que se arrastavam. Peça por peça, desmontavam a parede toda, levando cada bloco para outra parte do palco. Arremessando os blocos entre si no ritmo a que o fazem os pedreiros, acabavam por construir uma torre à volta da qual executavam uma dança.

Dança dos bastidores consistia em alguns painéis colocados uns atrás dos outros. Mãos, cabeças, pés, corpos e palavras apareciam, em ritmo rápido e fragmentado, nos espaços entre os painéis – "desmembrados, loucos, absurdos, tolos, banais e misteriosos", segundo os epítetos utilizados pelo jornalista suíço. "Era extremamente tola e extremamente assustadora", mas acima de tudo, para o autor do artigo, a obra revelava "todo o sentido e toda a estupidez do fenómeno 'bastidores'". Embora reconhecesse o absurdo intencional de muitas das breves sequências, o jornalista resumia assim a sua entusiástica aprovação: "As pessoas que tentam descobrir 'alguma coisa' por trás de tudo

[103]

[102] Schlemmer, *Dança metálica*, 1929.

[103] Schlemmer, 1926, *Jogo com blocos*, interpretado por Werner Siedhoff, Teatro da Bauhaus, 1927.

isto não encontrarão nada, porque não há nada para ser descoberto *por trás* disso. Tudo está ali, exactamente como vemos! Não há sentimentos 'expressos', mas apenas sentimentos evocados. [...] É tudo um 'jogo'. Trata-se de um ' jogo' livre e libertador. [...] Forma pura e absoluta. Exactamente como a música [...]."

Reacções favoráveis como esta levaram a companhia a Paris, onde apresentou o *Ballet triádico* no Congresso Internacional de Dança, em 1932. Mas essa foi também a sua última performance. A desintegração da Bauhaus que se seguiu aos nove anos de direcção de Gropius; as exigências de um director muito diferente, Hannes Meyer, que se opunha aos aspectos "formais e pessoais" do trabalho coreográfico de Schlemmer; a censura imposta pelo novo governo prussiano: tudo isso fez com que o sonho de Schlemmer tivesse uma vida fugaz.

A Bauhaus de Dessau foi finalmente encerrada em 1932. O seu novo director, Mies van der Rohe, tentou dirigir a escola, enquanto instituição privada, numa fábrica de telefones desactivada de Berlim. Por essa altura, porém, o teatro da Bauhaus já deixara claramente uma marca na história da performance. A performance proporcionara uma maneira de expandir o princípio de "obra de arte total" gerado na Bauhaus, resultando em produções cuidadosamente concebidas e coreografadas. Traduzira directamente as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e "espaço real". Apesar de frequentemente lúdicas e satíricas, as performances da Bauhaus nunca foram intencionalmente provocatórias ou abertamente políticas, como acontecera com as dos futuristas, dadaístas ou surrealistas. Porém, tal como estes movimentos, também a Bauhaus reforçou a importância da performance como meio de expressão independente; mesmo se, com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, voltou a dar-se um acentuado decréscimo das actividades performativas, tanto na Alemanha como em muitos outros centros europeus.

ARTE AO VIVO: C. 1933 À DÉCADA DE 70

[104]

Nos Estados Unidos, a performance começou a surgir no final dos anos 30, com a chegada dos exilados de guerra europeus a Nova Iorque. Por volta de 1945, tinha-se tornado uma actividade independente, reconhecida como tal pelos artistas e indo além das provocações que marcaram as primeiras performances.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE, CAROLINA DO NORTE

No Outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas com vista para a cidade de Black Mountain, a cerca de cinco quilómetros de distância, e que dava para um vale e as montanhas circundantes. Essa pequena comunidade longínqua, instalada na região rural ao sul do país, logo atrairia artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos, apesar dos escassos recursos de que dispunha e do programa improvisado que o director, John Rice, conseguira elaborar.

Procurando um artista em volta do qual pudessem convergir os diferentes programas de estudo, Rice convidou Josef e Anni Albers a juntarem-se à comunidade escolar. Albers, que leccionara na Bauhaus antes do seu encerramento pelos nazis, rapidamente providenciou a necessária combinação de disciplina e inventividade característica dos seus anos na escola: "a arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ; não ao conteúdo literal, mas à execução do conteúdo factual. É na execução – na forma como se faz – que se encontra o conteúdo da arte", explicaria aos alunos durante uma palestra.

[104] *Danse macabre*, de Xanti Schawinski, apresentada no Black Mountain College em 1938.

Apesar da falta de um manifesto explícito ou de declarações públicas expondo os seus objectivos, a pequena comunidade começou pouco a pouco a ser conhecida como um refúgio educacional interdisciplinar. Dias e noites passados em conjunto depressa se converteriam em espectáculos breves e improvisados, tidos mais na conta de entretenimento do que de performances, não fora, porém, Albers ter convidado, em 1936, o seu antigo colega da Bauhaus, Xanti Schawinski, para o ajudar a desenvolver a escola de arte. Com liberdade para criar o seu próprio currículo, Schawinski esboçou imediatamente um programa de "estudos cénicos" que consistia, em grande parte, numa extensão das experiências anteriores na Bauhaus. "Este curso não pretende oferecer formação em nenhum segmento específico do teatro contemporâneo". Pelo contrário, propunha um estudo geral de fenómenos fundamentais: "o espaço, a forma, a cor, a luz, o som, o movimento, a música, o tempo, etc". A primeira encenação, *Spectrodrama*, ainda do seu repertório na Bauhaus, traduzira "um método educacional que visava o intercâmbio entre as artes e as ciências e usava o teatro como laboratório, um espaço de acção e experimentação". O grupo de trabalho, formado por alunos de todas as disciplinas, "abordava conceitos e fenómenos actuais a partir de diferentes pontos de vista, criando representações cénicas e dando-lhes expressão própria".

Concentrando-se na interacção visual da luz e das formas geométricas, *Spectrodrama* baseava-se nas primeiras experiências de Hirschfeld-Mack com o reflexo da luz. Cenas como, por exemplo, um quadrado amarelo que "se move para a esquerda e desaparece, descobrindo assim, em sucessão, três formas brancas: um triângulo, um círculo e um quadrado", teriam sido típicas de uma noite teatral na Bauhaus. "O nosso trabalho partia de um conceito formal e pictórico", explicaria Schawinski. "Era teatro visual." Uma segunda performance, *Danse macabre* (1938), ia para além do espectáculo visual, alargando a encenação [104] ao público, também ele disfarçado com capas e máscaras. Graças a estas duas obras, bem como ao curso de Schawinski, a performance torna-se progressivamente o ponto de convergência da colaboração entre os alunos das diferentes escolas de arte. Embora Schawinski tenha deixado a escola em 1938 para se juntar à Nova Bauhaus em Chicago, em breve outros artistas e escritores, como Aldous Huxley, Fernand Léger, Lyonel Feininger e Thornton Wilder, viriam dar as suas contribuições à Bauhaus. Dois anos depois, a instituição mudou-se para Lake Eden, próximo de Asheville, na Carolina do Norte, e por volta de 1944 abriu um curso de verão que haveria de atrair um grande número de artistas inovadores oriundos das mais variadas disciplinas.

[105]

JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM

Ao mesmo tempo que o Black Mountain College via aumentar a sua fama de instituição experimental, um jovem músico, John Cage, e um jovem bailarino, Merce Cunningham, começavam a expor as suas ideias em pequenos círculos de Nova Iorque e da Costa Oeste. Em 1937, Cage, que estudara composição com Schoenberg, e belas artes, embora por pouco tempo, no Pomona College, na Califórnia, exprimiu as suas concepções musicais num manifesto intitulado *O futuro da música*. Baseava-se na ideia de que "onde quer que estejamos, o que ouvimos é basicamente ruído [...]. Quer se trate do som de um camião a 80 km/h, da chuva ou da estática entre estações de rádio, achamos o ruído fascinante." Cage pretendia "apreender e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais". Incluídos nessa "biblioteca dos sons" estavam os efeitos sonoros dos estúdios cine-

[105] Estreia de John Cage em Nova Iorque, Museu de Arte Moderna, 1943.

matográficos, que tornariam possível, por exemplo, "compor e executar um quarteto para motor de explosão, vento, batimentos cardíacos e deslizamentos de terra". Um crítico do *Chicago Daily News* escreveu um artigo sobre um concerto ilustrativo dessas ideias, apresentado em Chicago, em 1942. Sob o título "As pessoas chamam-lhe barulho, mas ele chama-lhe música", o jornalista observava que os "músicos" tocavam garrafas de cerveja, vasos de flores, chocalhos, cilindros de travões de automóveis, sininhos, gongos e, "nas palavras do sr. Cage, 'qualquer coisa que se consiga agarrar com as mãos'".

Apesar da reacção um tanto perplexa da imprensa à sua obra, Cage foi convidado a dar [105] um concerto no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque no ano seguinte. Vários maxilares bateram ruidosamente, ressoaram taças de sopa chinesas e chocalhos tilintaram enquanto um público "bastante intelectual", segundo a revista *Life*, "ouvia atentamente, sem parecer importunado com o resultado barulhento". É voz corrente que as plateias nova-iorquinas foram bem mais tolerantes com esses concertos experimentais do que aquelas que, quase trinta anos antes, tinham atacado com furor os "ruidosos músicos" futuristas. Na verdade, os concertos de Cage produziram rapidamente um sério *corpus* de análise da música experimental, tanto da sua autoria como da que a antecedera, e o próprio Cage escreveu numerosos textos sobre o assunto. Segundo Cage, para compreender o "sentido de renascimento musical e a possibilidade de invenção" que tinham ocorrido por volta de 1935, era preciso retomar *A arte dos ruídos*, de Luigi Russolo, e *Novos recursos musicais*, de Henry Cowell. Recomendava ainda McLuhan, Norman O. Brown, Fuller e Duchamp aos seus leitores – "uma maneira de escrever música: estudar Duchamp".

Do ponto de vista teórico, Cage sublinhou que os compositores que optassem por lidar com "a totalidade do campo sonoro" deviam, necessariamente, criar métodos totalmente novos de notação para esse tipo de música. Na música oriental, encontrou modelos para as "estruturas rítmicas improvisadas" propostas no seu manifesto, e, ainda que em grande parte "não-escrita", a filosofia em que esses modelos se baseavam levou Cage a insistir nas noções de acaso e indeterminação. "Uma peça musical indeterminada, por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é, acima de tudo, desprovida de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções da mesma serão muito diferentes." Basicamente, a indeterminação permitia "flexibilidade, mutabilidade, fluência, etc.", e também levava à noção de "música não intencional" de Cage, que segundo ele, serviria para o ouvinte compreender que "a sua própria acção é a audição da peça – que a música, por assim dizer, é mais dele do que do compositor".

As suas teorias e posições reflectiam a profunda admiração de Cage pelos princípios do budismo zen e da filosofia oriental, e [106] encontravam um paralelo no trabalho de Merce Cunningham, que, tal como ele, adoptara, por volta de 1950, os processos aleatórios e a indeterminação para criar uma nova prática coreográfica. Um dos principais bailarinos da companhia de Martha Graham durante muitos anos, Cunningham depressa abandonou a tendência dramática e narrativa do estilo de Graham, bem como a sua sujeição ao ritmo da música. Da mesma maneira que Cage descobria música nos sons quotidianos em nosso redor, Cunningham propunha os actos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural como elementos da coreografia. "Ocorreu-me que os bailarinos podiam recorrer aos gestos que faziam normalmente. Se eram aceites como movimento na vida quotidiana, porque não o seriam no palco?"

Cage observara que "cada unidade mínima de uma composição mais ampla reflecte, como um microcosmo, as características do todo"; Cunningham enfatizava "cada elemento do espectáculo". Era necessário, dizia, apreender a natureza inerente a cada circunstância, de modo a que se possa atribuir valor intrínseco a todo e qualquer movimento. O coreógrafo reforçou esse respeito pela natureza das circunstâncias com o uso do acaso na preparação de obras como *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* [106] (1951), em que a ordem das "nove emoções permanentes do teatro indiano clássico" era decidida pelo arremesso de uma moeda.

[106] Merce Cunningham em *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, 1951.

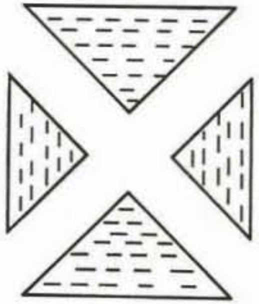
[107]

Por volta de 1948, já o bailarino e o músico colaboravam em vários projectos há quase uma década, e foram ambos convidados a juntar-se ao curso de verão daquele ano no Black Mountain College. Willem de Kooning e Buckminster Fuller também lá [107] estavam. Em conjunto, recriaram *A armadilha de Medusa*, de Erik Satie, "com acção em Paris, anteontem". A performance incluía Elaine de Kooning no papel feminino principal, Fuller como o barão Medusa, coreografia de Cunningham para o "macaco mecânico" e cenários de Willem de Kooning. Encenada por Helen Livingston e Arthur Penn, a obra apresentava o pouco conhecido *nonsense* do "drama" de Satie e as suas excêntricas concepções musicais à comunidade de Black Mountain. Cage, porém, precisou de lutar pela aceitação das ideias de Satie, do mesmo modo que em breve teria de lutar pela sua própria aceitação. Na conferência intitulada "Em defesa de Satie", acompanhada por uma série de vinte e cinco concertos de meia hora cada, três noites por semana, depois do jantar, Cage afirmava que "não podemos, não devemos chegar a um acordo sobre o material a ser utilizado", e reflectia algumas preocupações artísticas: as cordas do seu "piano preparado" já estavam cheias de materiais estranhos – elásticos, colheres de madeira, pedaços de papel e de metal –, criando os sons de uma "orquestra de percussão" compacta.

Em 1952, Cage levou essas experiências ainda mais longe, chegando à sua célebre obra silenciosa. *4'33"* era uma "peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente"; abandonava totalmente a intervenção do músico. O primeiro intérprete da obra, David Tudor, sentava-se ao piano durante quatro minutos e trinta e três segundos, movendo silenciosamente os braços por três vezes; enquanto isso, os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era "música". "A minha peça preferida", escrevera Cage, "é aquela que ouvimos sempre, se estivermos em silêncio."

[107] *A armadilha de Medusa*, de Erik Satie, recriada no Black Mountain College em 1948. Buckminster Fuller (esquerda) e Merce Cunningham nos papéis do barão Medusa e do "macaco mecânico", respectivamente.

EVENTO SEM TÍTULO, BLACK MOUNTAIN COLLEGE, 1952



[108]

Naquele mesmo ano, Cage e Cunningham tinham voltado ao Black Mountain College para outro curso de verão. Uma das noites de performance que ocorreram no refeitório da escola naquele Verão criou um precedente para inúmeros eventos que se seguiriam no final da década de 1950 e na década de 1960. Antes da performance musical, Cage fez uma leitura da Doutrina da Mente Universal de Huang Po que, de maneira curiosa, antecipava o evento em si. Os comentários de Cage sobre a filosofia zen foram anotados por Francine Duplessix-Gray, na época uma jovem estudante: "No budismo zen nada é bom ou mau. Ou feio ou belo [...]. A arte não deve ser diferente [da] vida, mas uma acção dentro da vida. Como tudo na vida, com os seus acidentes e acasos, diversidade e desordem, e as suas belezas efémeras." A preparação para a performance foi mínima: os músicos receberam uma "partitura" em que só se indicavam "parênteses temporais", e de cada um deles esperava-se que preenchesse, a seu próprio modo, momentos de acção, inacção e silêncio, conforme indicava a partitura, sendo que nenhum desses momentos devia ser revelado até à performance propriamente dita. Desta forma, não haveria nenhuma "relação causal" entre um incidente e o seguinte, e, nas palavras de Cage, "qualquer coisa que acontecesse para além daquilo aconteceria dentro do próprio observador".

Os espectadores ocuparam os seus lugares na arena quadrada – que formava quatro [108] triângulos criados por corredores diagonais –, cada qual segurando um copo branco previamente colocado em todas as poltronas. Quadros brancos de um estudante não residente, Robert Rauschenberg, pendiam do tecto. Sobre uma escada dobradiça, Cage, de casaco preto e gravata, leu um texto sobre "a relação entre a música e o budismo zen" e excertos de Mestre Eckhart. Depois, interpretou uma "composição com rádio", seguindo os "parênteses temporais" arranjados de antemão. Ao mesmo tempo, Rauschenberg passava velhos discos num gramofone movido à manivela e David Tudor tocava um "piano

[108] Diagrama de *Evento sem título*, apresentado no Black Mountain College no Verão de 1952, mostrando a disposição dos assentos.

preparado". Em seguida, Tudor pegava em dois baldes e vertia água de um para o outro, enquanto Charles Olsen e Mary Caroline Richards, na zona da plateia, liam poesia. Cunningham e outros dançavam nos corredores, seguidos por um cão alvoroçado, Rauschenberg projectava *slides* "abstractos" (criados com gelatina colorida comprimida entre vidros) e filmes projectados no tecto mostravam, primeiro, o cozinheiro da escola e depois, à medida que iam descendo do tecto para a parede, o pôr-do-sol. Num dos cantos, o compositor Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos, e "ouviam-se assobios e choros de bebés enquanto quatro meninos vestidos de branco serviam café".

O público de província deliciava-se. Só o compositor Stefan Wolpe se retirou da sala em protesto, e Cage proclamou o sucesso da noite. Um evento "anárquico"; "absurdo no sentido de que não sabíamos o que ia acontecer", o espectáculo sugeria infinitas possibilidades de colaborações futuras. E ofereceu a Cunningham um novo cenógrafo e figurinista para a sua companhia de dança: Robert Rauschenberg.

A NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH

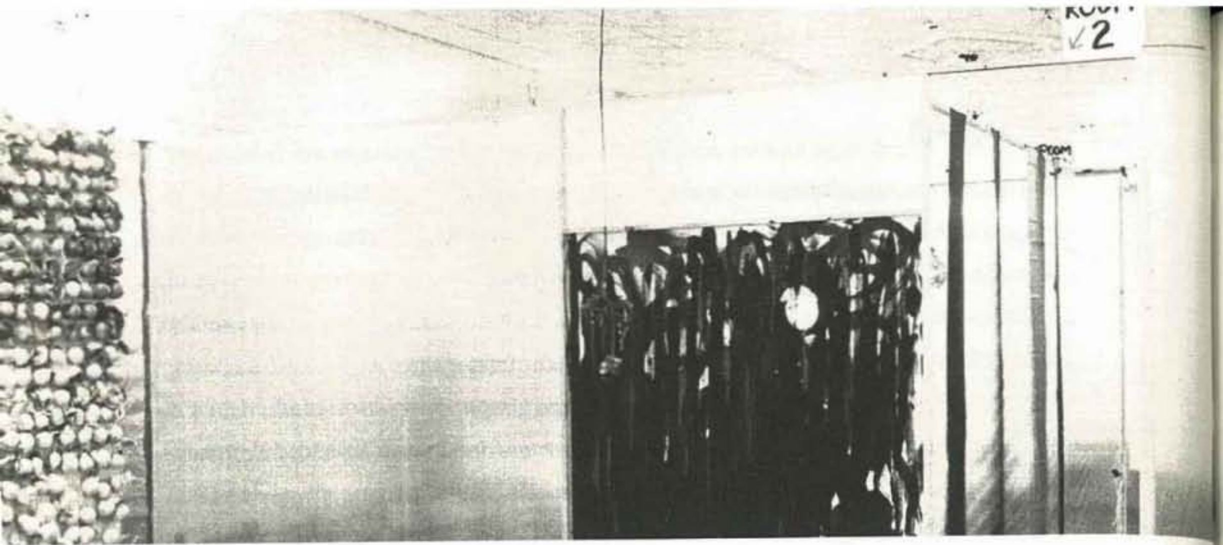
Apesar da sua localização remota e do seu público limitado, o evento sem título teve repercussões em Nova Iorque, onde se tornou o principal assunto de discussão entre Cage e os estudantes do seu curso de composição de música experimental, iniciado em 1956 na New School for Social Research. As pequenas turmas incluíam pintores e cineastas, músicos e poetas, entre os quais Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins. Amigos dos alunos regulares, George Segal, Larry Poons e Jim Dine compareciam muitas vezes às aulas. Cada um, à sua maneira, tinha absorvido os princípios dadaístas e surrealistas de acaso e acções "não intencionais", transpondo-os para as suas obras. Alguns eram pintores cujas obras extrapolavam os limites da tela, partindo do ponto no qual as instalações ambientais surrealistas, as "combinações" de Rauschenberg e a *action painting* de Jackson Pollock se tinham cristalizado. Na sua maioria, viriam a ser profundamente influenciados pelas aulas de Cage e os relatos sobre o evento no Black Mountain College.

ARTE AO VIVO

A arte ao vivo era a consequência lógica das *assemblages* e das instalações ambientais. E a maioria desses eventos deveria reflectir directamente a pintura contemporânea. Segundo Kaprow, as instalações consistiam em "representações espaciais de uma atitude polivalente face à pintura", servindo para "dar expressão dramática a soldadinhos de chumbo, histórias e estruturas musicais" que ele tentara "incorporar apenas na pintura". As performances de Claes Oldenburg reflectiam, ao mesmo tempo, os objectos escultóricos e os quadros que produzia, oferecendo-lhe um meio de transformar esses objectos inanimados, porém muito reais – máquinas de escrever, mesas de pingue-pongue, peças de vestuário, gelados, hambúrgueres, bolos, etc. –, em objectos dotados de movimento. Para Jim Dine, as performances que concebia eram uma extensão da vida quotidiana, e não dos seus quadros, ainda que reconhecesse que, na verdade, se relacionavam com "o que eu andava a pintar". Red Grooms encontrou inspiração para os seus quadros e performances no circo e nas casas de jogos, e Robert Whitman, apesar de ter sido pintor, via as suas performances essencialmente como eventos teatrais. "Consomem tempo", escreveria ele, para quem o tempo era um material como a tinta ou o gesso. Al Hansen, por outro lado, voltou-se para a performance em protesto contra "a total ausência de qualquer coisa interessante nas formas de teatro mais convencionais". A obra de arte que mais lhe interessava, dizia, era aquela que "envolvia o observador [e] que se sobrepunha a diferentes formas de arte, interpenetrando-as". Atribuindo a origem dessas ideias aos futuristas, dadaístas e surrealistas, propôs uma forma de teatro na qual "se reúnem fragmentos como na colagem".

18 HAPPENINGS IN 6 PARTS

18 happenings in 6 parts, de Kaprow, apresentada na Reuben Gallery, em Nova Iorque, no Outono de 1959, foi uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo assistir aos eventos ao vivo que vários artistas já apresentavam em privado, na presença de amigos apenas. Tendo decidido que estava na altura de "aumentar a 'responsabilidade' do observador", Kaprow enviou uma série de convites que incluíam a seguinte afirmação: [109]



[109]

"O público fará parte integrante dos *happenings*; irá vivenciá-los simultaneamente". Pouco depois desse primeiro anúncio, algumas das mesmas pessoas que tinham sido convidadas receberam misteriosos envelopes de plástico contendo pedaços de papel, de fotografias e de madeira, fragmentos pintados e figuras recortadas. Juntamente, dava-se uma vaga ideia do que deviam esperar: "Esta obra vai desenrolar-se em três salas, cada uma de tamanho e características diferentes. [...] Alguns convidados também actuarão."

Os que compareceram à Reuben Gallery encontraram, no segundo andar, um estúdio divido com paredes de plástico. Nos três espaços criados, cadeiras dispostas em círculos e rectângulos obrigavam os visitantes a ficar virados para direcções diferentes. Luzes coloridas atravessavam o espaço subdividido; na terceira sala, uma espécie de persiana ocultava a "sala de controlo" que serviria de entrada e de saída para os *performers*. Espelhos de parede na primeira e na segunda sala reflectiam a disposição complexa do espaço. Cada visitante recebeu um programa e três cartões agrafados. "A performance está dividida em seis partes", explicava-se. "Cada parte inclui três *happenings* que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um serão marcados por uma campainha. No final da performance, a campainha soará duas vezes." Os espectadores foram avisados de que teriam de seguir criteriosamente as instruções: durante as partes um e dois, podiam sentar-se na segunda sala, durante as partes três e quatro podiam passar para a primeira sala, e assim por diante, sempre ao soar da campainha. Os intervalos durariam exactamente dois minutos, e dois intervalos de quinze minutos separariam as unidades maiores. "*Não haverá aplausos após cada unidade*, mas poderão aplaudir depois da sexta unidade, caso queiram fazê-lo."

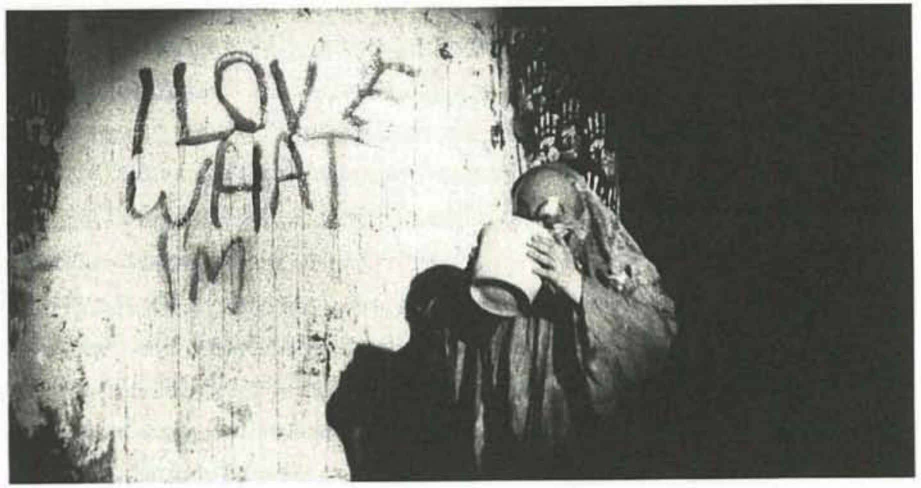
[109] Allan Kaprow, de *18 happenings in 6 parts*, 1959: uma das três salas criadas para a performance na Reuben Gallery, Nova Iorque.

Os visitantes (que no programa vinham designados como parte do elenco) ocuparam os seus lugares ao soar de uma campainha. Anunciou-se o início da performance através de amplificadores de som: os intérpretes marcharam rigidamente em fila indiana pelos corredores estreitos entre as salas improvisadas; numa delas, uma mulher permaneceu imóvel por dez segundos, com o braço esquerdo erguido, enquanto mantinha o cotovelo apontado para o chão. Entretanto, projectavam-se *slides* numa sala contígua. Seguidamente, dois *performers* leram os cartazes que traziam nas mãos: "Diz-se que o tempo é essência [...] nós conhecemos o tempo [...] espiritualmente [...]"; ou, noutra sala: "Ontem, pretendia falar--vos sobre um tema que vos é muito caro – a arte [...], mas não consegui começar." Ouviam-se sons de flauta, *ukelele* e violino, pintores trabalhavam sobre telas não preparadas, presas às paredes, gramofones circulavam sobre mesinhas com rodas e, finalmente, depois de noventa minutos de dezoito *happenings* simultâneos, quatro rolos de papel de quase três metros de altura, fixos numa barra horizontal, começaram a desenrolar-se por entre os *performers* masculinos e femininos que declamavam monossílabos – "mas...", "bem..." Como prometido, a campainha tocou duas vezes, anunciando o fim da performance.

Ao público coube imaginar o que significariam aqueles eventos fragmentados, pois Kaprow advertira que "as acções não terão nenhum sentido muito claro no que diz respeito ao artista". Da mesma maneira, o termo *happening* não tinha significado: pretendia-se que indicasse "algo de espontâneo, algo que acontece por acaso". Não obstante, toda a peça foi cuidadosamente ensaiada ao longo de duas semanas antes da estreia, e diariamente durante o programa semanal. Além disso, os *performers* tinham memorizado os desenhos e as marcações de tempo indicados com precisão por Kaprow, de modo que cada sequência de movimentos era mantida sob controlo rigoroso.

OUTROS HAPPENINGS EM NOVA IORQUE

A aparente falta de sentido de *18 happenings* reflectiu-se em muitas outras performances da época. A maioria dos artistas concebeu a sua própria "iconografia" para os objectos e acções das respectivas obras. *Courtyard* (1962), de Kaprow, que se passava no pátio de um hotel abandonado em Greenwich Village, incluía uma "montanha" de papel de sete metros e meio de altura, uma "montanha invertida", uma mulher em camisa de noite e um ciclista, todos providos de conotações simbólicas específicas. Por exemplo, a "rapariga dos sonhos" era a "personificação de alguns dos antigos símbolos arquetípicos, ela é a deusa da natureza (a Mãe Natureza) e Afrodite (*Miss* América)". Os túneis concêntricos de Robert Whitman em *The American Moon*, de 1960, representavam "as cápsulas do tempo" através das quais os actores chegavam a um espaço central que era o "lugar nenhum"; camadas de sacas de pano e cortinas de plástico ajudavam ainda mais à sua desorientação. Para Oldenburg, um evento individual poderia ser "realista" com "fragmentos de acções imobilizados por iluminações instantâneas", como em *Snapshots from the City*, de 1960, paisagem urbana feita de colagens, com ruas e figuras imóveis num palco com uma parede rugosa ao fundo, luzes bruxuleantes e objectos espalhados pelo chão; ou poderia tratar-se da transformação de eventos reais e "sonhados", como em *Autobodys* (Los Angeles, 1963), cuja acção se desencadeava a partir de imagens televisivas de limusinas pretas avançando lentamente durante o cortejo fúnebre do presidente Kennedy.



[110]

[110] Jim Dine, em *The Smiling Workman*, de 1960, apresentado na Judson Church, Nova Iorque. Dine bebe de uma lata de tinta antes de se lançar sobre uma tela na qual escrevera "amo o que estou...".

Seguiu-se uma rápida sucessão de performances: seis semanas depois de *Courtyard*, de Kaprow, *The Burning Building*, de Red Grooms, estreou no Delancey Street Museum (na verdade, o local onde vivia o autor), *Hi-Ho Bibbe*, de Hansen, no Pratt Institute, *The Big Laugh*, de Kaprow, e *Small Cannon* de Whitman, na Reuben Gallery. Foi planeada uma noite com diversos eventos para Fevereiro de 1960 na Judson Memorial Church, em Washington Square, espaço que abrira recentemente as suas portas às performances dos artistas. *Ray Gun Spex*, organizada por Claes Oldenburg e com a participação de Whitman, Kaprow, Hansen, Higgins, Dine e Grooms, atraiu um público de mais ou menos duzentas pessoas. A galeria, a ante-sala, o ginásio desportivo e o átrio da igreja foram usados para a montagem de *Snapshots from the City*, de Oldenburg, e de *Requiem for W.C. Fields Who Died of Acute Alcoholism*, de Hansen – um poema e "instalação cinematográfica" com excertos de filmes de W.C. Fields projectados sobre o peito de Hansen, vestido com uma camisa branca. No ginásio principal, recoberto de lona, uma bota enorme circulava pelo espaço como parte da obra *Coca Cola, Shirley Cannonball?*, de Kaprow. Jim Dine revelou a sua obsessão pela pintura em *The Smiling Workman*: [110] vestindo um avental vermelho, com as mãos e a cabeça pintadas de vermelho e uma grande boca negra, bebia de latas de tinta à medida que ia pintando as palavras "amo o que estou..." numa grande tela, antes de derramar o que restava da tinta sobre a cabeça e saltar sobre a tela. A noite terminava com Dick Higgins a contar os números em alemão até que o último espectador se fosse embora. Apesar das diferentes estruturas e cargas emotivas destas obras, a imprensa, baseando-se no título *18 happenings*, de Kaprow, passou a agrupá-las sob a designação geral de *happenings*. Nenhum dos artistas jamais concordou com o termo e, apesar do desejo que muitos deles tinham de esclarecer as suas obras, não se formou nenhum grupo em torno dos *happenings*, não se redigiu nenhum manifesto, não se publicou nenhuma revista nem se fez publicidade alguma nesse sentido. Contudo, gostassem ou não, o termo *happening* tinha vindo para ficar. Abrangia essa vasta gama de actividades, por mais que se mostrasse insuficiente para distinguir entre as diferentes intenções da obra ou entre os defensores e os detractores da definição de *happening* enunciada por Kaprow: um evento que só podia ser apresentado uma única vez.

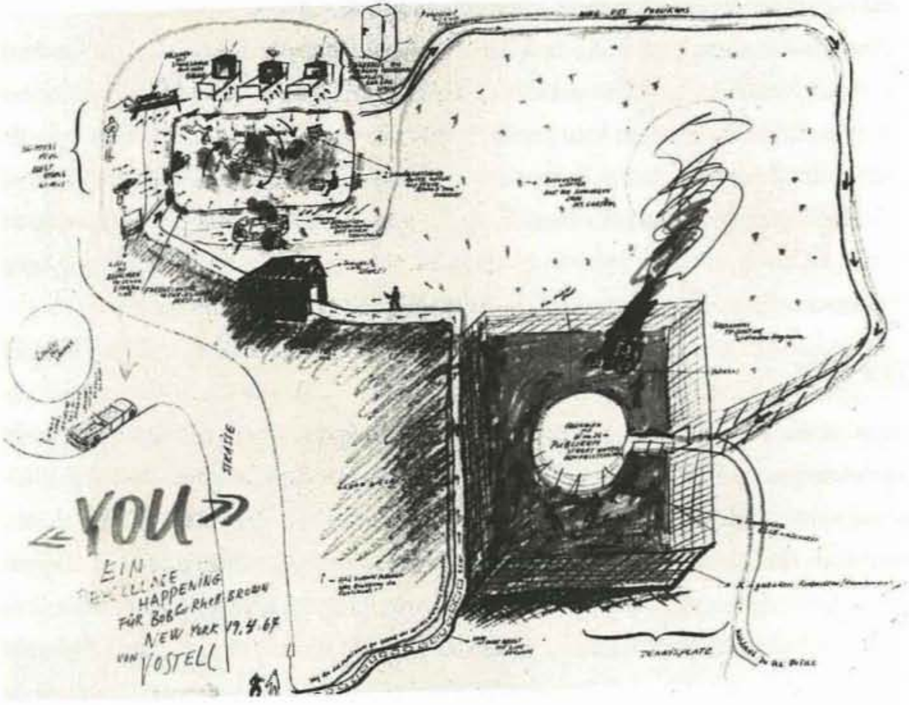
De facto, Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Macunias, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young e Alison Knowles apresentaram performances muito diferentes no Café A Gogo, no *loft* de Yoko Ono na Chambers Street, no Epitome Café de Larry Poons e na galeria de arte A/G, localizada no extremo norte da cidade, todas elas agrupadas sob a designação geral de Fluxus, termo cunhado em 1961 por Macunias, que o usou no título de uma antologia de obras de vários desses artistas. O grupo Fluxus depressa conseguiu espaços próprios para a exposição das suas obras: o Fluxhall e o Fluxshop. No entanto, Walter de Maria, Terry Jennings, Terry Riley, Dennis Johnson, Henry Flynt, Ray Johnson e Joseph Byrd apresentaram obras que não se prestavam a esse tipo de classificação ou designação, apesar da tendência da imprensa e dos críticos de as catalogar ordenadamente sob um padrão inteligível.

Bailarinas como Simone Forti e Yvonne Rainer, que tinham trabalhado com Ann Halprin na Califórnia e levado para Nova Iorque algumas das inovações radicais que Halprin introduzira na respectiva obra, vieram somar os seus trabalhos à diversidade das performances que eram, na época, apresentadas em Nova Iorque. E essas bailarinas, por sua vez, influenciaram fortemente muitos dos *performers* que surgiriam mais tarde, como Robert Morris e Robert Whitman, com os quais chegaram a colaborar algumas vezes.

O único denominador comum a essas actividades tão diversas era Nova Iorque, sobretudo Manhattan, com os seus *lofts*, as galerias do circuito alternativo e os bares e cafés que acolhiam os *performers* no início da década de 1960. Fora dos Estados Unidos, porém, os artistas europeus e japoneses criavam, ao mesmo tempo, um repertório de performances igualmente amplo e variado. Por volta de 1963, muitos deles, como Robert Filiou, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Ben Patterson, Joseph Beuys, Emmett Williams, Nam June Paik, Tomas Schmit, Wolf Vostell e Jean-Jacques Lebel já se tinham rendido a Nova Iorque ou aí feito circular certas obras que exprimiam as ideias radicalmente diferentes a vigorar na Europa. Artistas como Takesisa Kosugi, Shigeko Kubota e Toshi Ichiyanagi chegaram a Nova Iorque vindos do Japão, onde o grupo Gutai, de Osaka – Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga, Shuso Mukai, Saburo Mirakami, Shozo Shinamoto, Kazuo Shiraga e outros –, era conhecido pelos seus espectáculos.

YAM E YOU

Nova Iorque tornava-se, cada vez mais, o centro por excelência dos espectáculos de performance. O *Yam Festival* durou um ano inteiro, de Maio de 1962 a Maio de 1963, tendo apresentado eventos muito diversificados: *Auction*, de Al Hansen, *Yam Hat Sale*, de Alison Knowles, uma exposição de *décollages* de Vostell e até uma excursão de um dia à quinta de George Segal em New Brunswick. *First and Second Wilderness, a Civil War*, de Michael Kirby, estreou em 27 de Maio de 1963 no seu *loft* nova-iorquino, onde o espaço foi demarcado de forma a indicar "Washington" e "Richmond". Soldados de papelão de 60cm de altura, representando a infantaria, travaram uma batalha, acompanhados por gritos e aclamações das claques e do público, enquanto as pontuações eram anotadas num grande quadro por uma mulher de biquini em cima de uma escada. Deram-se vários concertos encenados no Carnegie Recital Hall, onde Charlotte Moorman organizou o primeiro Festival de Vanguarda em Agosto de 1963. Começando por uma programação musical, o festival rapidamente se expandiu de forma a incluir performances de artistas, particularmente uma reconstrução de *Originale*, de Stockhausen, orquestrada por Kaprow e incluindo, entre outros, Max Neufield, Nam June Paik, Robert Delford-Brown, Lette Eisenhauer e Olga Adorno. Vários dissidentes – Henry Flynt, George Macunias, Ay-O, Takaka Saito e Tony Conrad – boicotaram essa performance defendendo que a representação estrangeira configurava "imperialismo cultural".


YOU
EIN DE-COLLAGE HAPPENING FÜR BOB & RHETT BROWN NEW YORK 19.4.64 VON VOSTELL
STRASSE

[111]

O cisma entre os nova-iorquinos e os estrangeiros prosseguiu quando, em Abril de [111] 1964, Vostell apresentou *You* na casa de Robert e Rhett Delford-Brown, em Great Neck, nos subúrbios. *Happening-décollage*, *You* passava-se dentro e à volta da piscina, no corte de ténis e no pomar, ao longo dos quais se tinham espalhado cerca de duzentos quilos de ossos bovinos. Um caminho estreito, "tão estreito que só permitia a passagem de uma pessoa de cada vez", repleto de anúncios coloridos da revista *Life* e pontuado por altifalantes que saudavam cada um que passava com "*You, You, You!*", serpenteava por entre os três principais espaços do evento. No fundo da piscina havia água e várias máquinas de escrever, além de sacos de plástico e pistolas de água cheias de corante amarelo, vermelho, verde e azul. "Deite-se no fundo da piscina e construa uma cova colectiva. Enquanto ali estiver, decida se vai ou não disparar com os corantes sobre as pessoas", dizia-se aos participantes. Numa das beiras da piscina viam-se três televisões a cores, cada qual sobre um leito hospitalar e mostrando imagens distorcidas de um jogo de *baseball* diferente; Lette Eisenhauer, envolta num tecido cor-de-carne, estava deitada numa cama elástica entre um par de pulmões de vaca insufláveis; uma rapariga nua em cima de uma mesa abraçava-se ao tanque de um aspirador. "Permita que o amarrem às camas em cima das quais os televisores estão ligados. [...] Liberte-se. [...] Ponha uma máscara de gás quando a televisão pegar fogo e tente ser o mais cordial possível com toda a gente", prosseguiam as instruções.

You, explicaria Vostell mais tarde, pretendia confrontar o público, "de forma satírica, com as exigências irracionais da vida, com o caos", com as "cenas de horror mais absurdas e repugnantes, de modo a despertar as consciências [...]. O que é importante é aquilo que o público leva consigo como resultado das minhas imagens e do *happening*."

O LUGAR COMO ELEMENTO DA PERFORMANCE

Acontecimentos colectivos semelhantes floresceram por toda a cidade de Nova Iorque, do Central Park ao arsenal da 69th Street, onde performances de Cage, Rauschenberg e Whitman, entre outros, celebraram "a arte e a tecnologia" em 1966. O local do evento foi escrupulosamente calculado: Oldenburg afirmou que "o lugar em que a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante factor a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais disponíveis e o terceiro, os intérpretes)". O local "podia ter o tamanho de uma sala ou de um país", daí os espaços escolhidos para as obras de Oldenburg, como *Autobodys* (1963 – um estacionamento), *Injun* (1962 – uma casa de campo em Dallas), *Washes* (1965 – uma piscina) e *Moviehouse* (1965 – um cinema). Em 1961, já ele apresentara a sua peça *Store Days* numa loja situada na East 2nd Street, que servia de estúdio, espaço para performances, mostruário para os seus objectos e ponto de compra e venda dos mesmos, com o fim de permitir aos artistas "superarem o sentimento de culpa associado ao dinheiro e à comercialização".

[111] Wolf Vostell, projecto para *You*, 1964, evento com duração de um dia ocorrido na casa de campo dos Delford-Brown, no estado de Nova Iorque.

[112]

City Scale (1963), de Ken Dewey, com Anthony Martin e Ramon Sender, começava ao anoitecer; os espectadores, reunidos num dos extremos da cidade, tinham de preencher alguns formulários oficiais, sendo depois levados pelas ruas a presenciar uma série de ocorrências e lugares: uma modelo despindo-se na janela de um apartamento, um *ballet* de carros num estacionamento, um cantor numa vitrina, balões meteorológicos num parque deserto, um restaurante *self-service*, uma livraria; ao nascer do sol, no dia seguinte, chegava o breve *finale*, interpretado por um "vendedor de aipo" num cinema.

[112] *Pelican* (1963), a primeira performance de Rauschenberg depois de anos a improvisar uma grande variedade de cenários e figurinos extraordinários para a companhia de dança de Merce Cunningham, foi apresentada num rinque de patinagem em Washington. Estreou com dois *performers*, Rauschenberg e Alex Hay, usando patins e mochilas, de joelhos sobre um carrinho móvel de pranchas de madeira que eles próprios empurravam para o centro do palco. Os dois patinadores deslizavam velozmente à volta de uma bailarina, Carolyn Brown, que executava lentamente uma série de movimentos em pontas. De seguida, as mochilas dos patinadores abriam-se, transformando-se em pára-quedas, desacelerando consideravelmente os seus movimentos, enquanto a bailarina acelerava o ritmo da sua dança estilizada. Tanto o factor "lugar" como os objectos – pára-quedas, sapatilhas e patins – determinavam a natureza da performance.

Map Room II, obra posterior de Rauschenberg apresentada numa sala de cinema, a Filmmaker's Cinémathèque, reflectia também essa preocupação de que "a primeira informação de que necessito é onde e quando fazer [...], o que tem muito a ver com a forma que a obra terá, com as suas características". Rauschenberg criou assim uma colagem móvel recorrendo a alguns objectos do próprio cinema, como pneus e um velho sofá, aplicando a sua ideia de usar "um palco confinado dentro de um palco tradicional", que se

[112] Robert Rauschenberg, *Pelican*, 1963, com Rauschenberg e Alex Hay de patins e Carolyn Brown em pontas, apresentada num rinque de patinagem em Washington.

[113]

estenderia igualmente ao público. Os bailarinos participantes – Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs e Alex Hay –, antigos alunos de Cunningham que viriam a influenciar fortemente a configuração de muitas das peças de Rauschenberg, transformaram os objectos de cena em formas móveis, abstractas. O objectivo de Rauschenberg era que os trajes dos bailarinos, por exemplo, "se harmonizassem tanto com o objecto que acabariam por se integrar nele", não deixando nenhuma distinção entre o objecto inanimado e o bailarino vivo.

A Filmmaker's Cinémathèque cedeu ainda espaço, naquela época, a obras bastante incomuns como as de Oldenburg (*Moviehouse*) e Whitman (*Prune Flat*). Enquanto Oldenburg usou o espaço para estimular a reacção do público tanto nos seus lugares como nos corredores, com *performers* que interpretavam os diferentes gestos corriqueiros, associados ao espectador, de comer pipocas e espirrar, Whitman estava mais interessado na "separação entre o público e o palco, que eu tentei manter e tornar ainda mais forte". Em comparação com peças anteriores de Whitman, como *The American Moon* (1960), *Water* e *Flower* (ambas de 1963), *Prune Flat* era mais teatral devido à disposição do seu auditório. Tendo [113] originalmente concebido o cenário como um espaço "plano", Whitman resolveu projectar sobre os intérpretes imagens deles próprios, acrescentando uma luz ultravioleta que "deixava as personagens planas, mas também as fazia sair um pouco do ecrã", tornando-as

[113] Robert Whitman, *Prune Flat*, 1965, apresentada na Filmmaker's Cinémathèque, Nova Iorque. A fotografia mostra uma recriação mais recente do evento.

[114]

“estranhas e fantásticas”. Algumas imagens eram projectadas directamente sobre os intérpretes, ao passo que outras criavam um segundo plano fílmico, e os *performers* transpunham frequentemente as sequências do filme. Por exemplo, o filme mostrava duas raparigas a atravessarem o ecrã enquanto as mesmas raparigas andavam simultaneamente pelo palco; uma luz de aviso de uma empresa de energia eléctrica, em estado intermitente, que aparecia, por acaso, no filme, também era reproduzida no palco. Outras imagens cinematográficas eram igualmente transformadas em imagens vivas através de espelhos, permitindo aos *performers* interagir com as suas próprias imagens projectadas na tela. Consequentemente, o tempo e o espaço tornaram-se os elementos centrais da obra, com o filme preliminar feito no “passado” e as distorções e repetições de imagens do passado a ocupar o palco em tempo presente.

[114] *Meat Joy*, de Carolee Schneemann, do ano anterior, encenada na Judson Memorial Church de Nova Iorque, transformava o corpo directamente numa colagem “pictórica” móvel. Essa “celebração da carne”, evocando “Artaud, McClure e os talhos franceses”, usava o sangue de carcaças de animais em vez de tinta para cobrir os corpos retorcidos, nus ou quase nus. “Extrair substância dos materiais [...] significa que qualquer espaço particular, qualquer escombro exclusivo de Paris [onde se passava a acção do evento] e quaisquer *performers* ‘encontrados’ [...] poderiam ser considerados elementos estruturais para a peça”, escreveria Schneemann. “O que eu encontrar será aquilo de que necessito”, tanto em termos de *performers* como de “relações espaciais metaforicamente impostas”.

[114] *Meat Joy*, de Carolee Schneemann, apresentada em Paris em 1964.

[115]

Também em 1964, John Cage apresentou *Variations IV*, obra descrita por um crítico como “a sonata do lavatório de cozinha, a peça de todas as coisas, a obra-prima-*minestrone* da música moderna”. As suas *Variations V*, apresentadas em Julho de 1965 em [115] Nova Iorque, no Philharmonic Hall, resultaram de uma colaboração com Cunningham, Barbara Lloyd, David Tudor e Gordon Mumma; o guião foi escrito *depois* da performance com métodos aleatórios, tendo em vista possíveis reapresentações. O espaço performativo era atravessado por uma trama de células fotoeléctricas que, quando activadas pelo movimento dos bailarinos, produzia efeitos correspondentes de luz e de som. No mesmo ano, estreou *Rozart Mix*, composta por Cage “para doze gravadores, oitenta e oito *loops*, diversos *performers* e um maestro”.

[115] John Cage, *Variations V*, 1965. Performance audiovisual sem partitura. Em segundo plano, vêem-se Merce Cunningham e Barbara Lloyd. Em primeiro plano (*da esquerda para a direita*), Cage, Tudor e Mumma.

[116]

A NOVA DANÇA

A influência dos bailarinos de Nova Iorque a partir dos primeiros anos da década de 1960 foi essencial para o desenvolvimento dos estilos e para a troca de ideias e pontos de vista entre os artistas das várias disciplinas que caracterizavam a maioria das performances. Muitos deles – Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Debora Hay, para citar apenas alguns – tinham começado as suas carreiras no contexto tradicional da dança e depois passaram a trabalhar com Cage e Cunningham, encontrando rapidamente, no mundo da arte, um público mais acolhedor e sensível ao seu trabalho.

Inspirados ora pelas explorações iniciais de Cage com os materiais e com o acaso, ora pela liberdade dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, começaram a incorporar experiências semelhantes no seu trabalho. A sua abordagem das possibilidades diversas de movimento e de dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar as "instalações" iniciais e os quadros vivos quase teatrais. Do ponto de vista teórico, os bailarinos compartilhavam geralmente as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as actividades artísticas da vida quotidiana e a consequente incorporação de determinados materiais, como acções e objectos do quotidiano, nas performances. Na prática, porém, propunham utilizações do espaço e do corpo totalmente originais, que não tinham sido, até àquele momento, objecto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual.

[116] Ann Halprin, *Parades and Changes*, 1964.

A DANCERS' WORKSHOP COMPANY DE SÃO FRANCISCO

Embora os predecessores futuristas e dadaístas da performance da década de 1950 sejam os mais conhecidos, não são certamente os únicos. A concepção da "dança enquanto estilo de vida, que incorpora actividades do dia-a-dia como andar, comer, tomar banho e manter contacto físico", tem a sua origem histórica na obra de pioneiros da dança como Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban e Mary Wigman. Na Dancers' Workshop Company, criada em 1955 nos arredores de São Francisco, Ann Halprin retomou o fio daquelas ideias iniciais. Colaborou com os bailarinos Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton e com os músicos Terry Riley, La Monte Young e Warner Jepson, assim como com arquitectos, pintores, escultores e amadores sem formação artística em quaisquer desses campos, estimulando-os a explorar concepções coreográficas incomuns, quase sempre sobre uma plataforma ao ar livre. E foram esses bailarinos que, em Nova Iorque, no ano de 1962, vieram a formar o núcleo vigoroso e criativo do Judson Dance Group.

Usando a improvisação "para descobrir o que os *nossos* corpos podem fazer, em vez de estudar as técnicas ou os modelos de terceiros", o sistema de Halprin implicava que "tudo fosse registado em diagramas, nos quais cada combinação anatómica possível dos movimentos era transcrita para o papel e enumerada". A associação livre tornou-se parte importante das coreografias, e *Birds of América or Gardens Without Walls* mostrava "aspectos não figurativos da dança, através dos quais o movimento, não limitado pela música ou por ideias interpretativas", se desenvolvia segundo princípios intrínsecos. Objectos de cena como longas hastes de bambu aumentavam a possibilidade de invenção de novos movimentos. *Five-Legged Stool* (1962), *Esposizione* (1963) e *Parades and Changes* [116] (1964) giravam em torno de movimentos relacionados com tarefas práticas, como transportar quarenta garrafas de vinho para o palco, verter água de uma lata para outra ou trocar de roupa; e os cenários diversificados, como os "blocos celulares" em *Parades and Changes*, permitiam que cada *performer* criasse uma série de movimentos independentes que expressavam as suas próprias reacções sensoriais à luz, à matéria e ao espaço.

O JUDSON DANCE GROUP

Quando chegaram a Nova Iorque, em 1960, os membros da Dancers' Workshop Company assumiram a obsessão de Ann Halprin pela consciência individual do simples movimento físico do corpo no espaço e traduziram-na em performances públicas, *happenings* e outros eventos realizados na Reuben Gallery e na Judson Church. No ano seguinte, Robert Dunn iniciou, nos estúdios de Cunningham, um curso de composição com esses mesmos bailarinos, alguns dos quais também estudavam com Cunningham. Dunn separava a "composição" da coreografia ou técnica e estimulava os bailarinos a organizarem o seu material através de procedimentos aleatórios, explorando ao mesmo tempo as partituras casuais de Cage e as estruturas musicais erráticas de Satie. Textos escritos, directivas (por exemplo, traçar, do início ao fim do espectáculo, uma longa linha no chão) e a prática de jogos também se tornaram parte do processo exploratório.

Aos poucos, o grupo foi criando o seu próprio repertório: Simone Forti executava acções corporais muito simples, extremamente lentas ou repetidas numerosas vezes; Rainer apresentava *Satie Spoons*; Steve Paxton fazia girar uma bola e Trisha Brown descobriu novos movimentos a partir do lançamento de dados. No final da Primavera de 1962, havia material mais do que suficiente para uma primeira apresentação pública. Em Julho, quando trezentas pessoas chegaram à Judson Church sob o intenso calor do Verão, aguardava-as uma maratona de três horas de duração. O programa começou com um filme de quinze minutos, de Elaine Summers e John McDowell, seguido por *Shoulder*, de Ruth Emerson, *Dance for Three People and 6 Arms*, de Rainer, a macabra *Mannequin Dance*, de David Gordon, *Transit*, de Steve Paxton, *Once or Twice a Week I Put on Sneakers and Go Uptown (on roller skates)*, de Fred Herko, *Rain Fur* e *5 Things*, de Deborah Hay (quase sempre a andar de joelhos) e muitas outras. A noite foi um grande sucesso.

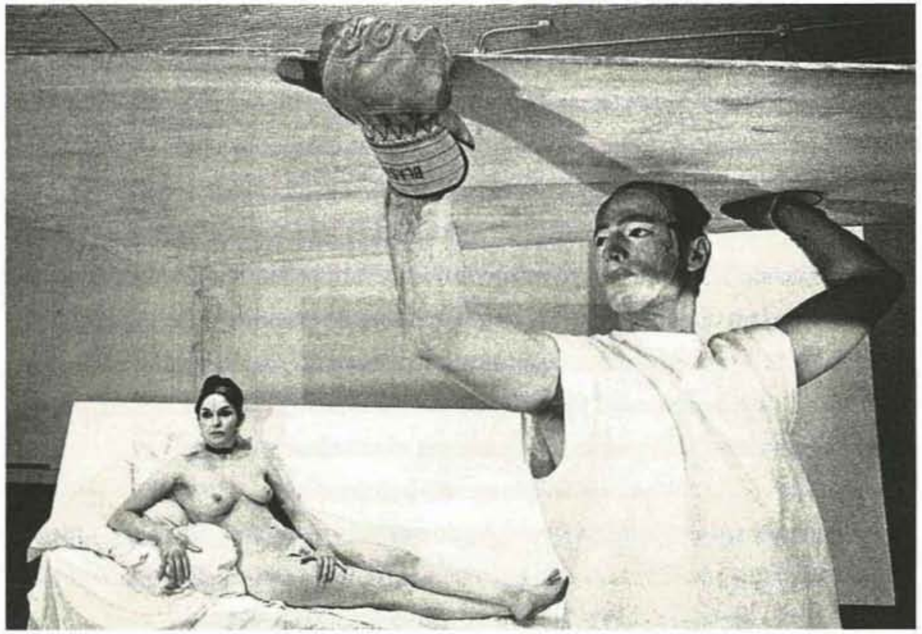
Com um lugar fixo para as suas oficinas e um espaço disponível para as apresentações, formou-se então o Judson Dance Group, e programas de dança seguiram-se em rápida sucessão ao longo de todo o ano seguinte, com obras de Trisha Brown, Lucinda Childs, Sally Gross, Carolee Schneemann, John McDowell e Philip Corner, entre outros.

Em 28 de Abril de 1963, Yvonne Rainer apresentou *Terrain*, uma obra com duração de noventa minutos e dividida em cinco secções ("Diagonal", "Dueto", "Solo", "Jogo" e "Bach"), para seis *performers* que vestiam *maillots* pretos e camisas brancas. Depois das secções baseadas na recitação de letras ou números, durante as quais os bailarinos criavam figurações acidentais, vinha a fase "Solo", acompanhada de ensaios escritos por Spencer Holst, recitados pelos bailarinos enquanto executavam uma sequência memorizada de movimentos. Quando interrompiam os seus solos, os bailarinos juntavam-se casualmente à volta de uma barricada; a última secção, "Bach", era um resumo de sete minutos das sessenta e sete fases de movimento das secções anteriores.

Terrain ilustrava alguns dos princípios básicos de Rainer: "NÃO ao espectáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e à simulação não ao *glamour* e à transcendência da vedeta não ao heróico não ao anti-heróico não ao imaginário de pacotilha não ao comprometimento do *performer* ou do espectador não ao estilo não ao artificialismo intencional não à sedução do espectador através da astúcia do *performer* não à excentricidade não à comoção ou ao deixar-se comover." O desafio, acrescentava, "visava o saber deslocar-se no espaço, entre a afectação teatral, com a sua carga de 'significado' dramático-psicológico – e – o imaginário e os efeitos da aura do teatro não dramático, não verbal (isto é, a dança e alguns '*happenings*') – e – o teatro de participação/agressão". Essa rejeição radical de tantos elementos do passado e do presente levou muitos artistas a colaborar com os novos bailarinos e com as suas performances inovadoras.

DANÇA E MINIMALISMO

Por volta de 1963, numerosos artistas envolvidos em eventos ao vivo participavam activamente nos concertos do Judson Dance Group. Rauschenberg, por exemplo, responsável pela iluminação de *Terrain*, criou diversas performances com os mesmos bailarinos, o que tornava difícil determinar se essas obras entravam na categoria "dança" ou "*happening*". Simone Forti trabalhou muitos anos com Robert Whitman, e tanto ela como Yvonne Rainer colaboraram com Robert Morris em *See-Saw* (1961). Os bailarinos estavam



[117]

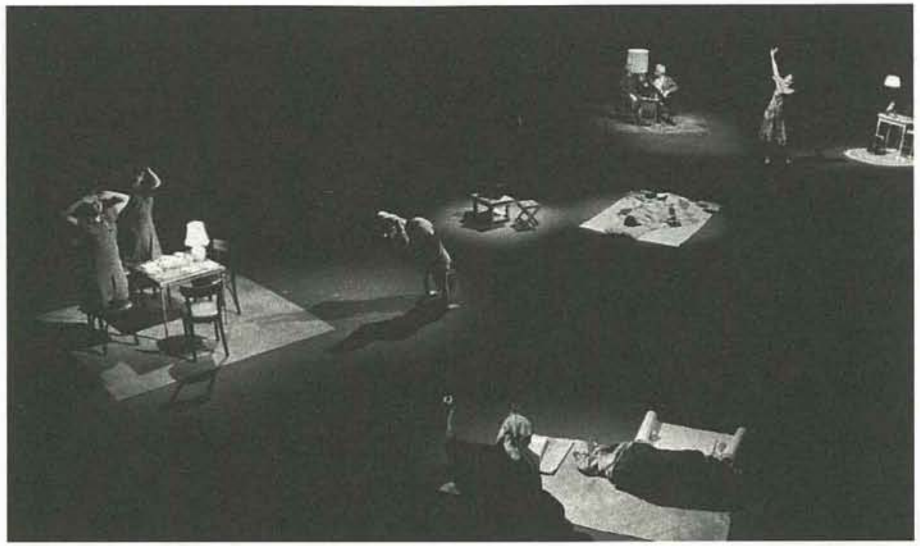
obviamente a desenvolver a performance para além dos primeiros *happenings* e das suas origens pictóricas no expressionismo abstracto, o que pode ser ilustrado pelo percurso de um escultor como Morris que criava performances a fim de exprimir o seu interesse pelo "corpo em movimento". Contrariando as acções anteriores, baseadas em tarefas práticas, conseguiu manipular os objectos de modo a que "não dominassem os meus actos ou subvertessem as minhas performances".

Esses objectos permitiram a Morris "concentrar[-se] num conjunto de problemas específicos que remetiam para o tempo, o espaço, as formas alternativas de unidade, etc." E foi assim que, em *Waterman Switch* (Março de 1965, com Childs e Rainer), enfatizou a "coexistência dos elementos estáticos e móveis dos objectos": numa das sequências, projectou *slides* de Muybridge que mostravam um homem nu a erguer uma pedra, seguidos pela mesma acção executada ao vivo por outro homem nu, este iluminado pelo foco de luz de um projector de *slides*. Em *Site* (Maio de 1965, com Carolee Schneemann), o espaço era de novo "reduzido ao contexto [...], imobilizando-o na sua máxima frontalidade" através de uma série de painéis brancos que formavam uma estrutura espacial triangular. Vestido de branco e usando uma máscara de borracha, criada por Jasper Johns, que reproduzia exactamente os traços do seu rosto, Morris manipulava o volume do espaço deslocando os painéis e colocando-os em posições diferentes. Ao fazê-lo, revelava uma mulher nua reclinada sobre um divã, na mesma pose da *Olímpia* de Manet; ignorando a majestosa figura e ao som de um serrote e de um martelo em acção nalgumas das pranchas do painel, continuava a arrumá-los, deixando implícita a relação entre os volumes da figura estática e aqueles criados pelas pranchas móveis. [117]

Ao mesmo tempo, o interesse crescente pelo "minimalismo" na escultura poderia explicar, aos que assim o desejassem, as diferenças relativamente ao campo da performance. Em 1966, Yvonne Rainer prefaciou o guião da sua coreografia *Mind is Muscle*, com uma "quase avaliação de algumas tendências 'minimalistas' na Actividade Quantitativamente Mínima da Dança [...]", mencionando a "estreita relação entre aspectos da chamada escultura minimalista e a dança recente". Apesar de admitir que essa análise era intrinsecamente questionável, os objectos dos escultores minimalistas – por exemplo, "o papel da mão do artista", "a simplicidade", "a literalidade", "a produção fabril" – ofereciam um interessante contraste com o "fraseado", a "acção singular", o "evento ou o tom", a "actividade dirigida" ou o movimento "encontrado", todos eles elementos que caracterizam o trabalho dos bailarinos. Na verdade, Rainer sublinhava a qualidade objectal do corpo do bailarino ao afirmar que desejava usar o corpo "de modo a que se pudesse mexer com ele como se fosse um objecto em que se pega e se transporta, o que terminaria por conferir permutabilidade a objectos e corpos".

Assim, quando Meredith Monk apresentou a sua própria performance, *Juice*, no Museu Guggenheim, em 1969, tinha já incorporado os procedimentos do *happening* (como participante em várias obras anteriores) e as novas explorações do Judson Dance Group. A primeira parte de *Juice* – uma "cantata teatral em três partes" – desenrolava-se

[117] Robert Morris, *Site*, apresentada pela primeira vez em 1965.



[118]

Meredith Monk, *Quarry*, encenada pela primeira vez em 1976.

no enorme espaço espiralado do Guggenheim, com oitenta e cinco *performers*. Os bailarinos criavam quadros-vivos móveis a intervalos de doze, quinze e dezoito metros acima das cabeças dos espectadores, sentados no piso circular do museu. A segunda parte ocorria num teatro convencional, e a terceira num *loft* sem mobília. A separação do tempo, do lugar e do conteúdo, dos diferentes espaços e abordagens variáveis, seria uma combinação realizada por Monk em trabalhos posteriores, grandes performances em estilo
[118] de opereta como *Education of a Girl Child* (1972) e *Quarry* (1976).

*

O desenvolvimento da performance europeia no final da década de 1950 foi semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos, na medida em que a performance passou a ser adoptada pelos artistas como um meio de expressão concretizável. Apenas dez anos depois de uma guerra mundial devastadora, muitos sentiram que não podiam aceitar o conteúdo apolítico do expressionismo abstracto, extremamente popular na época.

O facto de os artistas pintarem solitariamente nos seus *ateliers* enquanto havia tantas questões políticas, reais, em jogo passou a ser visto como uma atitude socialmente irresponsável. Esta consciência política impulsionou manifestações e gestos de inspiração Dada como forma de atacar os valores da arte estabelecida. No início da década de 1960, alguns artistas saíram para as ruas em protesto, apresentando eventos agressivos, no estilo do grupo Fluxus, em cidades como Amesterdão, Colónia, Düsseldorf e Paris. Outros, mais introspectivamente, criaram obras que pretendiam apreender o "espírito" do artista como uma força energética e catalisadora da sociedade. Na Europa, os três artistas cujas obras à época melhor ilustram essas atitudes são o francês Yves Klein, o italiano Piero Manzoni e o alemão Joseph Beuys.

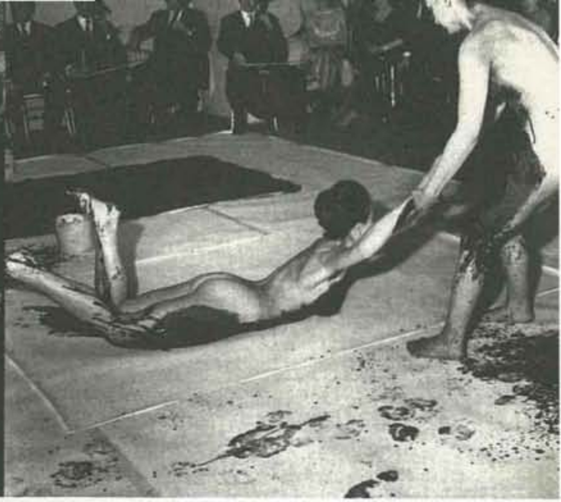
YVES KLEIN E PIERO MANZONI

Yves Klein, nascido em Nice no ano de 1928, passou a sua vida determinado a encontrar um repositório para um espaço pictórico "espiritual", e foi essa preocupação que algumas vezes o levou à prática de acções ao vivo. Para Klein, pintar era "como a janela de uma prisão em que as linhas, os contornos, as formas e a composição são determinadas pelas grades". Os quadros monocromáticos, iniciados por volta de 1955, libertaram-no dessas limitações. Mais tarde, afirmaria, lembrar-se-ia da cor azul, "o azul do céu de Nice, que está na origem da minha carreira de monocromatista", e, numa exposição em Milão, em Janeiro de 1957, apresentou obras que pertenciam totalmente ao que chamava o seu "período azul", depois de ter procurado "a expressão mais perfeita do azul durante mais de um ano". Em Maio do mesmo ano, fez uma dupla exposição em Paris, uma na Galerie Iris Clert (10 de Maio), outra na Galerie Colette Allendy (14 de Maio). O convite que anunciava as duas exposições trazia o monograma IKB (*International Klein Blue*), do próprio artista. Na *vernissage* da Clert apresentou a sua primeira Escultura Aerostática, composta por 1001 balões azuis que foram soltos "no céu de Saint Germain-des-Prés para nunca mais voltar", assinalando o início do "período pneumático". A galeria expôs os seus quadros azuis acompanhados pela primeira versão gravada da *Symphonie Monotone*, de Pierre Henry. No jardim da Galerie Colette Allendy exibiu a sua *Pintura de fogo azul de um minuto*, constituída por um painel azul no qual foram afixados dezasseis artefactos pirotécnicos que produziam chamas azuis brilhantes.

Foi nessa época que Klein escreveu que os seus quadros "são agora invisíveis", e a sua obra *Superfícies e volumes de sensibilidade pictórica invisível*, exposta numa das salas da Allendy, era exactamente isso – invisível. Consistia num espaço totalmente vazio. Em Abril de 1958, apresentou outra obra invisível na Galerie Clert, conhecida como *Le Vide* [O vazio]. Desta vez, o espaço branco vazio era contrastado com o seu inimitável azul, pintado no exterior da galeria e no dossel na entrada. Segundo Klein, o espaço vazio "estava repleto de uma sensibilidade azul dentro da estrutura das paredes brancas da galeria". Enquanto o azul físico fora deixado à porta, do lado de fora, na rua, "o verdadeiro azul estava lá dentro". Entre as três mil pessoas que compareceram à exposição encontrava-se Albert Camus, que registou no livro de visitantes da galeria: "Avec le vide, les pleins pouvoirs" [Com o vazio, plenos poderes].

Revolução azul e *Teatro do vazio*, de Klein, receberam ampla cobertura no seu jornal de quatro páginas, *Le Journal d'un seul jour, Dimanche* (27 de Novembro de 1960), que imitava o jornal parisiense *Dimanche*. A primeira página mostrava uma fotografia de Klein a saltar para o vazio. Para Klein, a arte era uma concepção de vida, não se resumindo a um pintor com um pincel dentro de um *atelier*. Todas as suas acções traduziam um protesto contra essa imagem limitativa do artista. Se as cores "são os verdadeiros habitantes do espaço", e "o vazio" a cor do azul, então o artista podia muito bem abandonar a paleta, o pincel e o modelo, esses eternos componentes do *atelier*. Nesse contexto, o modelo tornava-se "a verdadeira atmosfera da carne em si".

Klein chegou à conclusão de que não precisava, de modo algum, de pintar *a partir de* modelos, jovens um pouco confusas com as instruções do artista, mas sim *com* eles. Retirou então os quadros do seu *atelier* e pintou os corpos das modelos com o seu azul perfeito, pedindo-lhes que pressionassem os corpos encharcados de tinta contra as telas preparadas. "Elas transformaram-se em pincéis vivos. [...] Sob a minha orientação, a

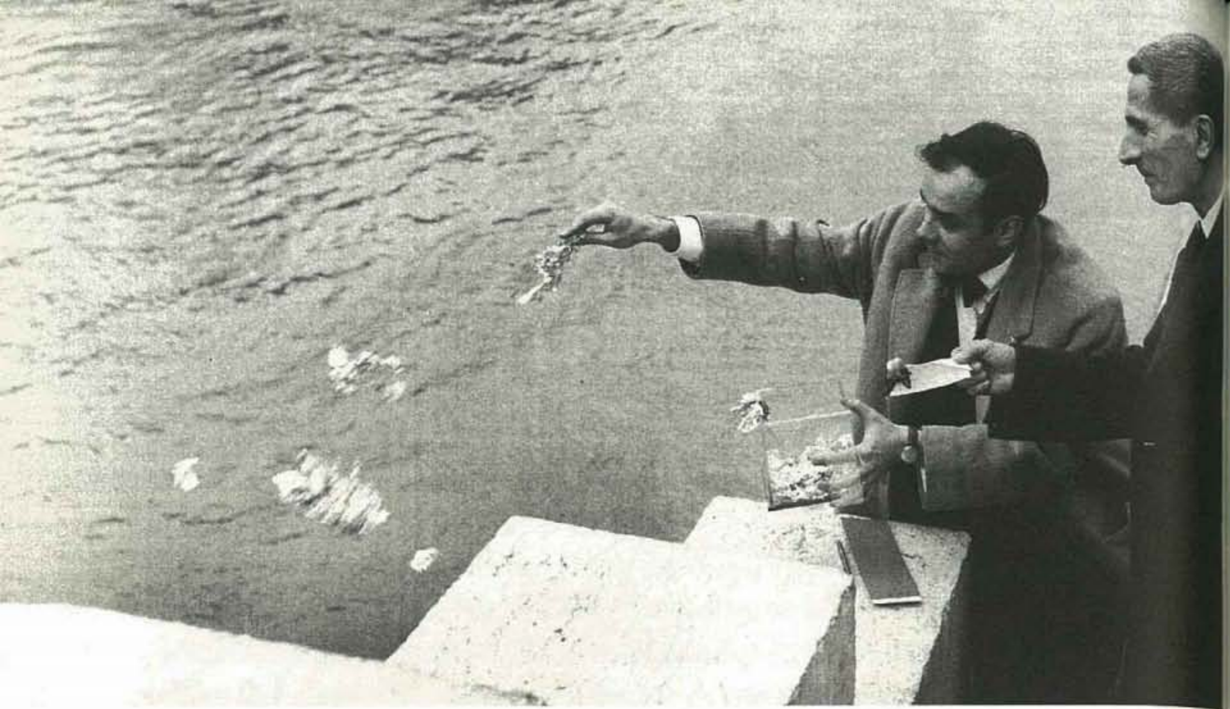


[119,120]

própria carne aplicava cor à superfície, e fazia-o com irretocável exactidão." Encantado com o facto de essas monocromias serem criadas a partir da "experiência imediata", Klein desfrutava do facto de "permanecer limpo, sem se sujar", ao contrário das modelos lambuzadas de tinta. "A obra consumava-se ali, à minha frente, com a total colaboração da modelo. E eu podia saudar o seu nascimento para o mundo tangível de maneira adequada, vestido a rigor." E foi vestido a rigor que apresentou *As antropometrias do* [119,120] *período azul*, no apartamento de Robert Godet, em Paris, na Primavera de 1958, e publicamente na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris, em 9 de Março de 1960, acompanhado por uma orquestra cujos músicos, também vestidos a rigor, executavam a *Symphonie Monotone*.

Klein via essas demonstrações como uma forma de "rasgar o véu do templo do *atelier* [...] e não deixar oculta nenhuma parte do meu processo"; eram "marcas espirituais de momentos apreendidos". O Azul Internacional Klein das suas "pinturas" marcava esse espírito. Para além disso, procurando uma maneira de avaliar a sua "sensibilidade pictórica imaterial", decidiu que o ouro puro daria um bom instrumento de medida. Ofereceu-se para vender essa sensibilidade a qualquer pessoa que se dispusesse a adquirir um bem tão extraordinário, ainda que intangível, em troca de folhas de ouro. Realizaram-se várias "cerimónias de vendas": uma delas ocorreu nas margens do Sena, em 10

[119] Parisienses assistem à apresentação de *As antropometrias do período azul*, pintura "ao vivo" de Yves Klein, 1960. **[120]** Em 9 de Março de 1960, realizou-se a primeira apresentação pública das *Antropometrias* de Klein. Três modelos nuas pintadas com tinta azul presssionavam o corpo contra telas preparadas, enquanto vinte músicos tocavam a *Symphonie Monotone*, de Pierre Henry.



[121]

de Fevereiro de 1962. O artista e o comprador trocaram folhas de ouro por um recibo. Porém, como a "sensibilidade imaterial" não podia ser senão uma qualidade espiritual, Klein insistiu em que todos os remanescentes da transacção fossem destruídos: lançou as folhas de ouro ao rio e pediu ao comprador que queimasse o recibo. Houve sete compradores no total. [121]

Em Milão, Piero Manzoni concebia a sua obra de forma semelhante. As acções de Manzoni, contudo, eram menos uma declaração do "espírito universal" do que uma afirmação do próprio corpo como material artístico válido. Ambos acreditavam que era essencial revelar os mecanismos da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica e impedir que as suas obras se tornassem em relíquias de museus e galerias. As demonstrações de Klein tinham por base um fervor quase místico, ao passo que as de Manzoni se concentravam na realidade quotidiana do seu próprio corpo – das respectivas funções e formas – como expressão da personalidade.

[121] Klein lançando vinte gramas de folhas de ouro no rio Sena durante a realização de *Zona 5 da sensibilidade pictórica imaterial*. O comprador queima seu recibo.

Em 1957, Klein e Manzoni encontraram-se brevemente na exposição das monocromias do primeiro em Milão. Cinco meses depois, Manzoni redigiria o seu panfleto amarelo *Para a descoberta de uma zona de imagens*, no qual afirmava que era fundamental para os artistas "estabelecer a validade universal da mitologia individual". Assim como Klein vira na pintura uma prisão da qual as monocromias poderiam libertá-lo, Manzoni considerava-a "uma área de liberdade na qual procuramos descobrir as nossas primeiras imagens". Com os seus quadros totalmente brancos, intitulados *Acromos*, geralmente datados de 1957 até à sua morte, pretendia oferecer "uma superfície integralmente branca (ou integralmente acromática), para além de qualquer fenómeno pictórico, para além de qualquer intervenção externa sobre o valor da superfície. [...] Uma superfície branca que é uma superfície branca, nada mais [...]."

Se Klein fazia quadros através da pressão do corpo vivo das modelos sobre a tela, Manzoni criava obras que eliminavam totalmente a tela. Em 22 de Abril de 1961, a sua exposição *Escultura viva* (1961) inaugurou em Milão. Depois de receber a assinatura de [122]
Manzoni nalguma parte da anatomia da escultura viva, a pessoa em questão recebia um "certificado de autenticidade" com a seguinte inscrição: "Este documento certifica que X foi assinado(a) pela minha própria mão, podendo, portanto, a partir desta data, ser considerado(a) uma obra de arte autêntica e verdadeira." Entre os "assinados" estavam Henk Peters, Marcel Broodthaers, Mario Schifano e Anina Nosei Webber. Em cada caso, o certificado vinha com um selo colorido, indicando a área definida como obra de arte: o vermelho indicava que a pessoa era uma obra de arte total, e que assim permaneceria até à sua morte; o amarelo, que só a parte do corpo assinada podia ser considerada como arte; o verde impunha uma condição e limitação à atitude ou pose em questão (dormir, cantar, beber, falar, etc.); e a cor de malva tinha a mesma função do vermelho, exceptuando-se o facto de ser obtida mediante pagamento.

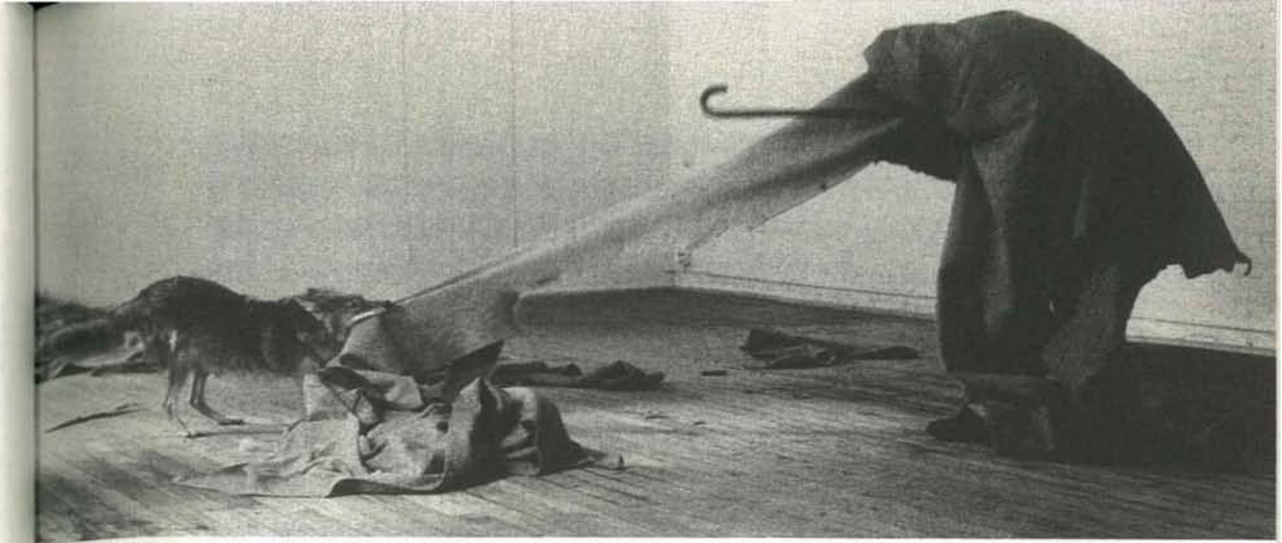
O desdobramento lógico deste tipo de acções resultou na possibilidade de declarar igualmente o mundo como objecto de arte. Assim, a escultura *A base do mundo* (1961), de Manzoni, erigida num parque nos arredores de Herning, na Dinamarca, colocou

[122,123]

metaforicamente o mundo sobre um pedestal. Essa equação arte = vida atribuía igual importância à produção corporal do artista. Primeiro, o artista fez quarenta e cinco *Corpos de ar* – balões cheios de ar e vendidos por trinta mil liras. Balões não insuflados eram colocados dentro de caixas de lápis, juntamente com um pequeno tripé que serviria para expor o balão já insuflado. Como no caso da *Escultura viva*, os valores variavam: os balões insuflados pelo próprio artista, expostos como *O fôlego do artista*, foram vendidos por duzentas [123] liras o litro – cada balão tinha a capacidade máxima de cerca de trezentos litros. Então, em Maio de 1961, Manzoni produziu e embalou noventa latas de *A merda do artista* (pesando trinta gramas cada), naturalmente conservadas e "fabricadas em Itália". Foram vendidas ao preço corrente do ouro, e logo se transformaram em objectos de arte "raros".

Aos trinta anos, em 1963, Manzoni morreu de cirrose no seu *atelier* de Milão. Oito meses mais tarde, com trinta e quatro anos, Klein morreu de ataque cardíaco, pouco depois de ter visto uma das suas *Antropometrias* no filme *Mondo Cane*, no Festival de Cinema de Cannes.

[122] Piero Manzoni, *Escultura viva*, 1961. Manzoni assinou o seu nome sobre o corpo de várias pessoas, transformando-as, assim, em "esculturas vivas". **[123]** Manzoni criando *O fôlego do artista*, 1961.



[124]

JOSEPH BEUYS

O artista alemão Joseph Beuys acreditava na possibilidade de a arte transformar efectivamente a vida quotidiana das pessoas, tendo recorrido a encenações e conferências numa tentativa de modificar as consciências. "Precisamos de revolucionar o pensamento humano", dizia. "Antes de mais nada, a revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, pode revolucionar a sua época."

As acções de Beuys lembravam frequentemente os mistérios religiosos, com o seu simbolismo austero e a iconografia complexa e sistemática. Objectos e materiais – feltro, manteiga, lebres mortas, trenós, pás – eram os protagonistas metafóricos das suas performances. Na Galerie Schmela, em Düsseldorf, no dia 26 de Novembro de 1965, Beuys, com a cabeça coberta de mel e folhas de ouro, segurando uma lebre morta nos braços, visitou tranquilamente uma exposição dos seus desenhos e pinturas, "deixando as patas do animal tocarem nas obras". Depois, sentou-se num banquinho num canto mal iluminado da galeria e começou a explicar o sentido das obras ao animal morto, "porque, na realidade, não gosto de as explicar às pessoas", [...] "mesmo morta, uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens, com a sua racionalidade obstinada".

[124] Joseph Beuys, *Coiote*, 1974, na galeria René Block, em Nova Iorque.

Estas conversas meditativas desempenhavam um papel central na obra de Beuys e marcaram uma viragem decisiva no campo da performance relativamente às acções anteriores do grupo Fluxus. No entanto, os contactos com o Fluxus tinham contribuído para os seus próprios métodos de ensino na Academia de Düsseldorf, onde se tornara professor de escultura em 1961, aos quarenta anos de idade. Incentivando os alunos a usar qualquer tipo de material nas respectivas obras, e mais interessado na sua dimensão humana do que no eventual êxito no mundo das artes, dava a maior parte das aulas em diálogo com os estudantes. Em 1963, organizou na Academia um festival Fluxus que contou com a participação de vários artistas norte-americanos. A arte polémica de Beuys e as suas posições anti-arte depressa começaram a incomodar as autoridades; visto como um elemento perturbador dentro da instituição, confrontava-se constantemente com uma forte oposição, e foi finalmente demitido em 1972, apesar dos violentos protestos dos alunos.

Vinte e quatro horas (1965), de Beuys, foi também apresentada no contexto de um evento do Fluxus, que incluía Bazon Brock, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Tomas Schmit e Wolf Vostell. Depois de jejuar durante vários dias antes da abertura da performance à meia-noite do dia 5 de Junho, Beuys confinou-se numa caixa durante vinte e quatro horas, estendendo por vezes os braços para apanhar objectos que estavam à sua volta, mas nunca pondo os pés fora da caixa. "Acção" e "Tempo" – "elementos a ser controlados e dirigidos pela vontade humana" – foram reforçados nessa prolongada e meditativa concentração nos objectos.

Em *Eurásia* (1966) Beuys procurou analisar as polaridades políticas, espirituais e sociais que caracterizam a existência. O tema central da obra era "a divisão da cruz", que para o artista simbolizava a divisão do povo desde os tempos romanos. Num quadro negro, desenhou apenas a parte superior do emblema e, por meio de uma série de acções, começou a "redireccionar o processo histórico". Dispostas no chão estavam duas pequenas cruzes de madeira com cronómetros incrustados e, um pouco além, uma lebre morta, trespassada por uma série de finas hastes de madeira. Ao soarem os alarmes dos cronómetros, Beuys polvilhou as pernas da lebre com pó branco, introduziu um termómetro na boca do animal e soprou por um tubo. De seguida, dirigiu-se para uma placa de metal no chão e pontapeou-a com força. Para Beuys, as cruzes representavam a divisão entre o Ocidente e o Oriente, Roma e Bizâncio; a meia cruz desenhada no quadro negro simbolizava a separação entre a Europa e a Ásia; a lebre era o mensageiro entre ambos, e a placa metálica uma metáfora da árdua e gélida jornada transiberiana.

O fervor de Beuys levou-o à Irlanda do Norte, a Edimburgo, Nova Iorque, Londres, Ber- [123]
lim e Kassel. *Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim* traduziu-se numa encenação de uma semana, que começou na viagem de Düsseldorf para Nova Iorque, em Maio de 1974. Beuys chegou ao aeroporto Kennedy enrolado em feltro da cabeça aos pés, material que definia como isolante ao mesmo tempo físico e metafórico. Foi de seguida conduzido numa ambulância para o espaço que dividiria com um coiote selvagem ao longo de sete dias. Durante esse tempo, conversou com o animal, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente. Os rituais diários incluíam uma série de interacções com o coiote, que ia sendo apresentado aos materiais – feltro, bengala, luvas, lanterna eléctrica e um exemplar do *Wall Street Journal* (a edição do dia) – que o animal pisava e sobre os quais urinava, como que reconhecendo, à sua própria maneira, a presença humana.

Coiote representou, nos termos de Beuys, uma acção "americana", o "complexo de coiote", reflectindo, ao mesmo tempo, a história da perseguição aos índios norte-americanos e "toda a relação entre os Estados Unidos e a Europa". "Eu queria concentrar-me unicamente no coiote. Queria isolar-me, segregar-me, não ver nada da América a não ser o coiote [...] e inverter os papéis". Essa acção simbolizava também, segundo Beuys, a transformação da ideologia na ideia de liberdade.

Em termos artísticos, tal transformação continuava a ser a chave das suas acções. O conceito de "escultura social", que consistia em longas discussões com um público numeroso em diversos contextos, servia basicamente para expandir a definição de arte enquanto actividade especializada. Levada a cabo por artistas, a "escultura social" mobilizaria, em cada indivíduo, a sua criatividade latente, e contribuiria para moldar a sociedade do futuro. A Universidade Livre, uma rede internacional e multidisciplinar criada por Beuys com a colaboração de artistas, economistas, psicólogos, etc., parte das mesmas premissas.

A ARTE DAS IDEIAS E A GERAÇÃO DOS MEDIA

1968 - 2000

A ARTE DAS IDEIAS

O ano de 1968 assinalou prematuramente o início da década de 70. Nesse ano, os acontecimentos políticos abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. Prevalecia um espírito de exaspero e de raiva face aos valores e estruturas dominantes. Enquanto os estudantes e trabalhadores gritavam os seus *slogans* e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra "o sistema", os jovens artistas olhavam as instituições artísticas com igual ou maior desprezo, questionando os pressupostos da arte e tentando redefinir o seu sentido e função. Além disso, os artistas tomaram eles próprios a iniciativa de exprimir as novas directrizes em longos textos, ao invés de deixarem essa responsabilidade a cargo do mediador tradicional, o crítico de arte. A galeria foi acusada de mercantilismo e procuraram-se outras formas de comunicar com o público. A nível pessoal, tratou-se de uma época em que cada criador reavaliou as suas motivações artísticas – cada acção passou a ser encarada como parte de uma pesquisa geral sobre o processo artístico, e não, paradoxalmente, como um apelo à aceitação do grande público.

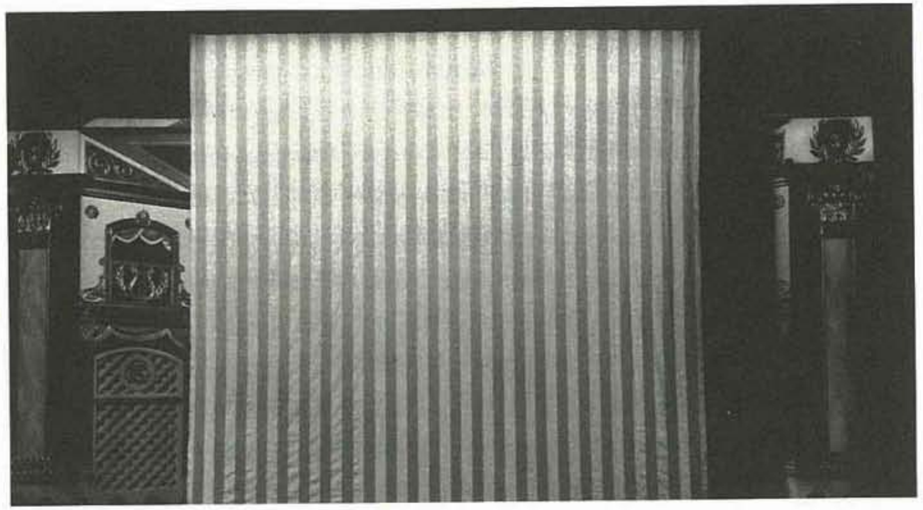
Nesta linha, o objecto de arte tornou-se algo inteiramente supérfluo, formulando-se a ideia de uma "arte conceptual", "cujo material são os conceitos". O desdém para com o objecto de arte estava associado ao facto de este se resumir a moeda de troca no mercado da arte: se o objecto de arte tinha uma função meramente comercial, prosseguia o argumento, então a obra conceptual não podia ter esse uso. Embora as necessidades económicas tenham ditado vida breve a esse sonho, a performance tornou-se – neste contexto – uma extensão de tais ideias: apesar de visível, era intangível; não deixava rasto e não podia ser comprada ou vendida. Considerava-se finalmente que a performance reduzia o efeito de alienação entre o *performer* e o espectador – o que se adequava à análise frequentemente esquerdista das funções da arte –, uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista.

Nos dois últimos anos da década de 60 e nos primórdios dos anos 70, a performance reflectiu a rejeição, sustentada pela arte conceptual, dos materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os *performers* começaram a adoptar os seus próprios corpos como material artístico, exactamente como Klein e Manzoni poucos anos antes. Tendo em conta que a arte conceptual implicava a *experiência* do tempo, do espaço e do material, e não a sua representação na forma de objectos, o corpo tornou-se o meio de expressão mais directo. A performance representava, assim, o meio ideal para materializar os conceitos de arte, e, como tal, proporcionava uma forma de aplicação prática dessas teorias. As ideias sobre o espaço, por exemplo, podiam ser tão bem interpretadas no espaço real quanto no formato convencional, bidimensional, da tela; a noção de tempo podia ser sugerida através da duração de uma performance ou com a ajuda de monitores e de *feedback* de vídeo. Certas características atribuídas à escultura – a textura do material ou a disposição dos objectos no espaço – tornavam-se ainda mais tangíveis na apresentação ao vivo. Essa tradução de conceitos em obras ao vivo resultou em performances frequentemente abstractas aos olhos do espectador, uma vez que raramente se tentava criar uma impressão visual mais abrangente, ou dar pistas para a compreensão da obra mediante o uso de objectos ou de elementos narrativos. O ideal era que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica perante a qual o *performer* o colocava.

As demonstrações que se concentravam no corpo do artista enquanto material tornaram-se conhecidas sob a designação de *body art*, ou arte corporal, termo demasiado vago para abranger uma vasta gama de interpretações. Alguns artistas da *body art* usavam a sua própria pessoa como material artístico, outros posicionavam-se contra a parede, em cantos ou em campo aberto, criando formas escultóricas humanas no espaço. Noutros casos, a sensação de espaço por parte do espectador e do próprio artista era determinada pela especificidade do local. Alguns *performers*, pioneiros da chamada "nova dança", aperfeiçoaram os seus movimentos com configurações precisas, desenvolvendo um vocabulário de movimentos para o corpo no espaço. Outros artistas, insatisfeitos com a exploração algo materialista do corpo, adoptaram poses e disfarces (tanto nas performances como no seu quotidiano), criando "esculturas vivas". Tal concentração na personalidade e na aparência do artista produziu um vasto *corpus* de obras designadas "autobiográficas", uma vez que o conteúdo dessas performances recorria a aspectos da história pessoal dos seus intervenientes. A reconstrução da memória privada encontrou o seu complemento na obra de numerosos *performers* que se voltaram para a "memória colectiva" – o estudo de rituais e cerimónias – à procura das origens do seu trabalho: ritos pagãos, cristãos, ou dos americanos nativos, evocavam muitas vezes o formato de eventos ao vivo. Uma outra chave para a compreensão do estilo e do conteúdo de diversas performances era a disciplina de origem dos artistas: a poesia, a música, a dança, a pintura, a escultura ou o teatro. A performance usava ainda como estratégia a presença do artista em público na qualidade de interlocutor, como nas sessões de perguntas e respostas levadas a cabo por Beuys. Alguns artistas forneciam instruções aos espectadores, propondo que eles próprios encenassem as performances. Acima de tudo, o público era instado a perguntar-se acerca das fronteiras da arte: onde, por exemplo, terminava a indagação científica ou filosófica e começava a arte? O que distinguia a linha subtil que separa a arte da vida?

Quatro anos de arte conceptual, mais ou menos a partir de 1968, exerceram um impacto considerável sobre uma geração ainda mais nova de artistas que saíam dos cursos de arte ministrados por artistas conceptuais. Por volta de 1972, as questões fundamentais em jogo tinham sido, até certo ponto, absorvidas nos novos trabalhos, mas o entusiasmo com a transformação social e a emancipação – de estudantes, mulheres e crianças – decaíra consideravelmente. As crises monetárias e energéticas mundiais alteraram os estilos de vida e a natureza das preocupações. A galeria de arte, instituição outrora rejeitada devido à sua exploração dos artistas, foi restabelecida enquanto mercado conveniente à produção artística. Naturalmente, a performance reflectiu essas novas atitudes. Em parte como reacção ao intelectualismo da arte conceptual, em parte como reacção às extraordinárias produções dos concertos de música *pop* – desde os Rolling Stones aos The Who, dos Roxy Music a Alice Cooper –, a nova performance tornou-se chique, extravagante e divertida.

Numerosas performances nasceram desse período de análise intensa, englobando uma vasta gama de materiais, sensibilidades e intenções que cruzaram todas as fronteiras disciplinares. Ainda assim, porém, foi possível diferenciar os vários tipos de obras. E muito embora um agrupamento dessas tendências possa parecer arbitrário, servirá como uma espécie de chave necessária para a compreensão da performance dos anos 70.



[125]

[125] Daniel Buren, *Act 3*, Nova Iorque, 1973.

INSTRUÇÕES E PERGUNTAS

Algumas das primeiras "acções" conceptuais estavam mais próximas de instruções escritas – um conjunto de propostas que o leitor podia, ou não, pôr em prática, conforme lhe parecesse melhor – do que de performance propriamente dita. Yoko Ono, por exemplo, no seu contributo para a exposição "Information", no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no Verão de 1970, instruía o leitor a "desenhar um mapa imaginário; [...] e a caminhar por uma rua da cidade seguindo o mapa [...]"; o artista holandês Stanley Brouwn sugeriu aos visitantes da exposição "Prospect 1969" que "andassem por alguns instantes em passo decidido numa certa direcção [...]". Em cada caso, os que seguissem as instruções teriam supostamente uma experiência elevada da cidade ou do campo. Fora precisamente com essa lucidez que os pintores tinham retratado as paisagens à sua volta; em vez de mirar passivamente uma obra de arte acabada, o observador era agora convidado a ver o meio ambiente como se o fizesse pelos olhos do artista.

Para alguns artistas, a performance servia para explorar a inter-relação entre a arquitectura do museu e da galeria e a arte neles exposta. O artista francês Daniel Buren, por exemplo – em cujos quadros as listras eram um motivo recorrente desde 1966 –, começou a colar listras num tecto curvo para enfatizar a arquitectura do edifício em vez de se submeter à sua presença dominante. Sugeriu também, em várias performances, que uma obra de arte podia libertar-se totalmente da arquitectura. *Nas ruas de Paris* (1968) apresentava vários homens-sanduíche, enfiados entre dois painéis pintados com listras, a passearem-se pelas ruas de Paris; em *Manifestação III* (1967), peça com quarenta minutos apresentada no Théâtre des Arts Décoratifs, em Paris, o público descobria que a única "acção dramática" era uma cortina de palco listrada. Este tipo de obra pretendia alterar a percepção do espectador relativamente ao panorama dos museus e [125] ao panorama urbano, instando-o a questionar as *situações* nas quais normalmente contemplava a arte.

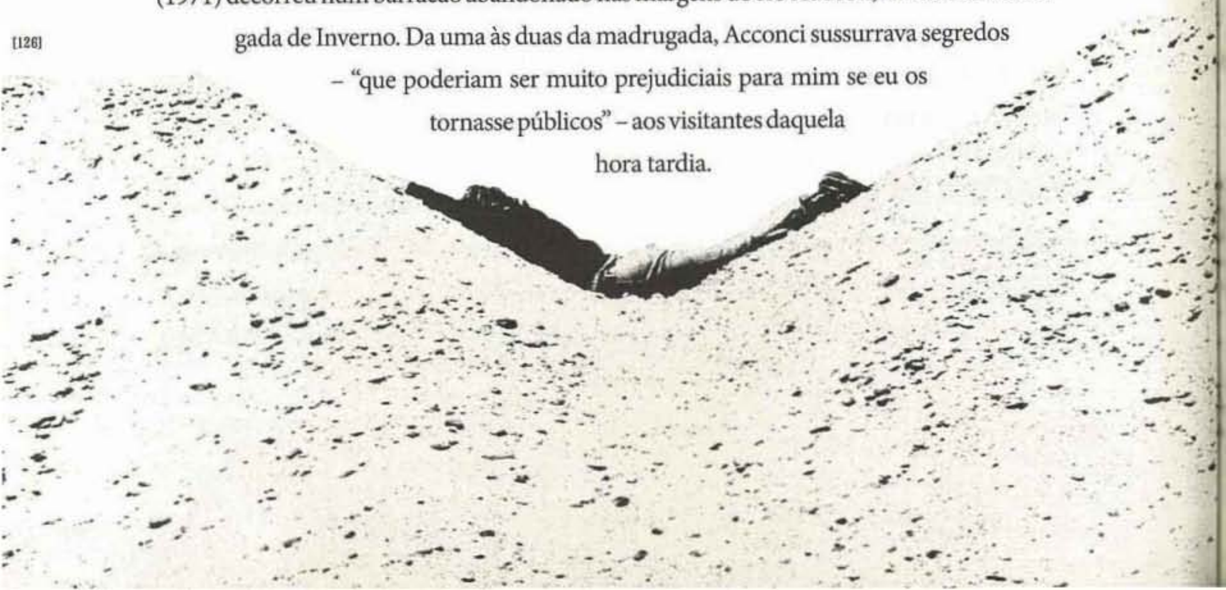
O artista norte-americano James Lee Byars tentou influenciar a percepção dos espectadores confrontando-os individualmente com um jogo de perguntas e respostas. As perguntas eram quase sempre paradoxais e obscuras e, dependendo da tolerância da pessoa escolhida, podiam suceder-se interminavelmente. Chegou a criar um *World Question Center* no Los Angeles County Museum, como parte da exposição "Art and Technology" (1969). Quanto ao artista francês Bernar Venet, propunha questões por implicação e procuração: convidava especialistas em matemática ou física para fazer comunicações sobre os seus temas a um público interessado nas artes. *Relativity Track* (1968), na Judson Memorial Church, em Nova Iorque, consistia em quatro palestras simultâneas, proferidas por três físicos (sobre a relatividade) e por um médico (sobre a laringe). Essas demonstrações sugeriam que a "arte" não visava necessariamente e *apenas* a arte, ao mesmo tempo que apresentavam ao público questões correntes de outras disciplinas.

O CORPO DO ARTISTA

Esta tentativa de transferir os elementos essenciais de uma disciplina para outra caracterizou as primeiras obras do artista nova-iorquino Vito Acconci. Por volta de 1969, Acconci usou o "suporte" do seu corpo como alternativa ao "suporte da página", que utilizara enquanto poeta; segundo ele, era uma maneira de se focar a si próprio como "imagem" e de relegar as palavras. Assim, em vez de escrever um poema sobre o "acto de seguir alguém", encenou *Following Piece* como parte de "Street Works IV" (1969). Nesse trabalho, Acconci seguia simplesmente pessoas escolhidas ao acaso, na rua, e interrompia a "perseguição" assim que elas entravam em casa ou em qualquer outro lugar. A obra era invisível no sentido em que as pessoas não tinham conhecimento do que estava a acontecer. Acconci criou diversas performances de natureza igualmente privada, que, apesar de introspectivas, eram também as obras de um artista olhando para si próprio enquanto imagem, vendo "o artista" como outros poderiam vê-lo: Acconci descrevia-se a si próprio "como uma presença marginal [...] enredando-se em situações já em curso [...]. Cada obra lidava com uma nova imagem: em *Conversion* (1970), por exemplo, tentou ocultar a sua masculinidade queimando os pêlos do corpo, escondendo o pénis entre as pernas e pondo enchimentos nos peitos – "numa tentativa inútil de ficar com seios femininos". Contudo, essas práticas individuais só sublinhavam, de modo ainda mais enfático, o carácter autocontraditório da sua atitude, pois quaisquer que fossem as descobertas ao longo desse processo de busca interior, não poderia "publicá-las", como aconteceria no caso de um poema. Pensou, então, que seria necessário tornar essa "poesia corporal" mais acessível ao público.

As primeiras obras públicas eram igualmente introspectivas e poéticas. *Telling Secrets* (1971) decorreu num barracão abandonado nas margens do rio Hudson, numa fria madrugada de Inverno. Da uma às duas da madrugada, Acconci sussurrava segredos – "que poderiam ser muito prejudiciais para mim se eu os tornasse públicos" – aos visitantes daquela hora tardia.

[126]



De novo, esta obra poderia ser interpretada como o equivalente a um poeta anotando pensamentos íntimos que, uma vez publicados, lhe poderiam ser prejudiciais em determinados contextos.

O envolvimento de outras pessoas nas suas performances subsequentes levou Acconci à noção de "campos de força", tal como definida pelo psicólogo Kurt Lewin em *The Principle of Topological Psychology*. Acconci encontrou nessa obra uma descrição de como cada indivíduo irradia um campo de força pessoal que inclui toda a interacção possível com outras pessoas e objectos num determinado espaço físico. A partir de 1971, as suas obras passaram a lidar com esse campo de força entre si próprio e os outros, em espaços construídos especificamente para o efeito: Acconci interessava-se pela "criação de um campo que englobasse o público, para que este se tornasse parte do que eu estivesse a fazer [...], parte do espaço físico no qual eu me movia". *Seedbed* (1971), apresentada na Sonnabend Gallery, em Nova Iorque, tornou-se a mais famosa dessas obras: Acconci masturbava-se enquanto os espectadores subiam por uma rampa, especificamente construída para o evento, de onde podiam observá-lo.

Estas obras levaram-no a uma nova interpretação da noção de campo de força, concebendo um espaço que *insinuava* a sua presença física. As "performances potenciais" eram tão importantes quanto as performances reais. Por fim, Acconci desistiu totalmente da performance: *Command Performance* (1974) consistia num espaço vazio, uma cadeira desocupada e um monitor de vídeo, com uma banda sonora que convidava o visitante a criar a sua própria performance.

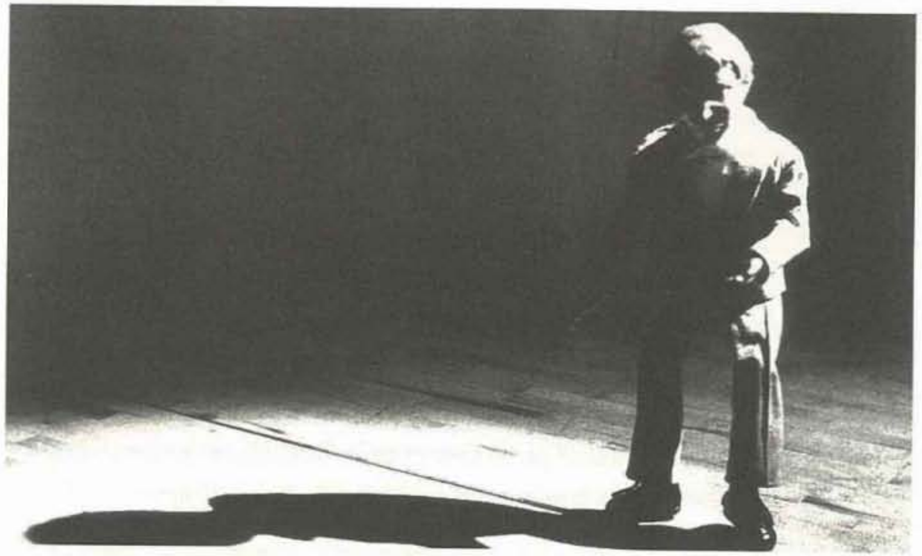
Enquanto muitas das performances de Acconci denotavam a sua formação em poesia, as de Dennis Oppenheim revelavam traços da sua formação de escultor, realizada na Califórnia. À semelhança de outros artistas da sua época, Oppenheim desejava contrapor-se à influência esmagadora da escultura minimalista, sustentando que a *body art* se transformara "numa manobra calculada, mal-intencionada e estratégica" contra a preocupação dos minimalistas com a essência do objecto. Era um meio virado para o "objectificador" – o criador – e não para o objecto em si. Oppenheim criou assim várias

[126] Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970.

obras nas quais a preocupação fundamental era a *experiência* das formas e actividades [126] escultóricas, e não a sua construção real. Em *Parallel Stress* (1970), ergueu um enorme monte de terra que serviria de modelo à sua própria demonstração. Com o corpo suspenso em paredes de tijolo paralelas – às quais se agarrava com as mãos e os pés –, criava com ele uma curva que reproduzia a forma do monte de terra.

Lead Sink for Sebastian (1970) foi concebida para um homem que usava uma perna artificial, com o objectivo de pôr em cena certas impressões escultóricas, como a fusão e a redução. A perna artificial era substituída por um cano de chumbo, logo de seguida fundido por um maçarico, levando o corpo do homem a inclinar-se de modo desigual à medida que a "escultura" se liquefazia. Nesse mesmo ano, Oppenheim aprofundou essas experiências numa obra que criou em Jones Beach, Long Island. *Reading Position for a Second Degree Burn* baseava-se na noção de mudança de cor, "uma preocupação tradicional dos pintores", mas neste caso era a sua própria pele que se convertia em "pigmento": deitado na praia com um livro sobre o peito nu, Oppenheim ali ficou até o sol queimar a área exposta, efectuando uma "mudança de cor" da maneira mais simples.

Oppenheim acreditava que as aplicações da *body art* eram ilimitadas. Tanto podia ser um condutor de "energia e experiência" como um instrumento didáctico, permitindo explicar as sensações envolvidas na criação da obra de arte. Vista por esse prisma, representava também uma recusa da atitude que privilegiava a dedicação da energia criativa à produção de objectos. Por volta de 1972, e tal como muitos outros artistas da *body art* que também se dedicavam a explorações introspectivas e frequentemente perigosas do ponto de vista físico, Oppenheim desistiu da performance ao vivo. Assim como Acconci fizera com os seus campos de força, Oppenheim passou a conceber obras que sugeriam uma [127] performance, mas que recorriam frequentemente a marionetas, e não a actores vivos, para a sua encenação. As marionetas de madeira, acompanhadas por canções e frases pré-gravadas, continuavam a fazer as perguntas fundamentais colocadas pela arte conceptual: quais as raízes da arte; quais os motivos prevalecentes à criação artística; o que existe por detrás da aparente autonomia das decisões artísticas? Em *Theme for a Major Hit* (1975), por exemplo, uma marioneta solitária movimentava-se convulsivamente, num espaço fracamente iluminado, ao som do seu próprio tema musical.

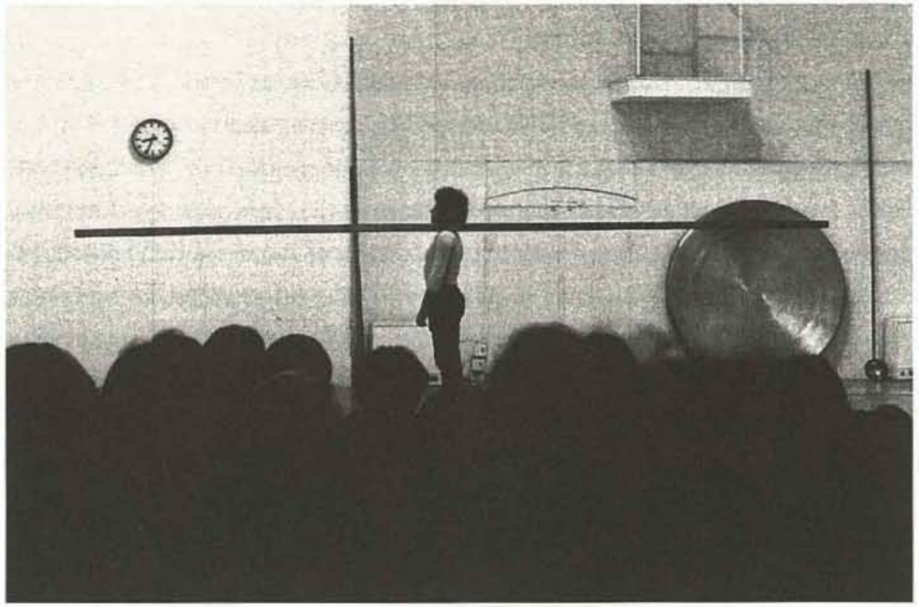


[127]

O artista californiano Chris Burden passou por um processo de transição semelhante aos de Acconci e Oppenheim; tendo iniciado a sua carreira com performances que levavam o esforço físico e a concentração para além dos limites normais de tolerância, abandonou-as após vários anos de trabalhos em que punha em risco a própria vida. A sua primeira performance aconteceu em 1971, quando ainda era estudante, no balneário da Universidade da Califórnia, em Irvine. Burden trancou-se num armário de 60 × 60 × 90 cm durante cinco dias, tendo como único alimento, nesse espaço exíguo, uma grande garrafa de água cujo conteúdo chegava até ele através de um pequeno tubo. Nesse mesmo ano, em Venice, na Califórnia, pediu a um amigo para disparar contra o seu braço esquerdo, numa obra intitulada *Shooting Piece*. A bala, disparada a uma distância de aproximadamente quatro metros e meio, devia ter apenas arranhado o braço, mas na verdade arrancou um grande pedaço de carne.

[127] Oppenheim, *Theme for a Major Hit*, 1975.

Deadman, obra do ano seguinte, foi outro jogo muito sério contra a morte. Enrolado num saco de lona, Burden ficou durante algum tempo no meio de uma estrada com um trânsito intenso, em Los Angeles. Por sorte, não se feriu até a polícia ter posto fim à obra, prendendo-o por ter provocado um falso alarme. A intervalos regulares, ia praticando novos actos em que arriscava a vida; cada um poderia ter provocado a sua morte, mas o risco calculado, dizia Burden, era um factor de energização. Os seus exercícios dolorosos tinham o objectivo de transcender a realidade física: também eram uma forma de "reencenar certos clássicos norte-americanos – como disparar contra pessoas". Apresentados em condições semicontroladas, ele esperava que ajudassem as pessoas a alterar a sua percepção da violência. É verdade que todo esse perigo já fora retratado na pintura ou simulado em cenas teatrais, mas as performances de Burden tinham um objectivo grandioso: mudar a história da representação desses temas para todo o sempre.



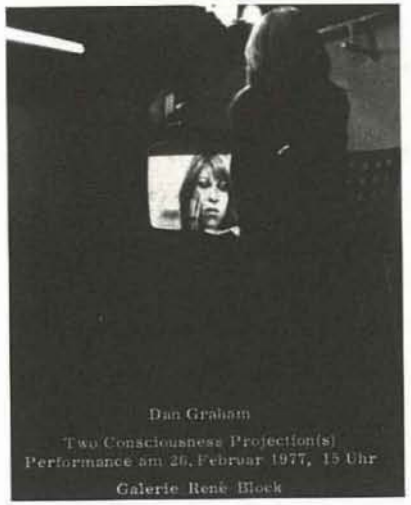
[128]

[128] Klaus Rinke, *Demonstração preliminar: horizontal-vertical*, Oxford Museum of Modern Art, 1976.

O CORPO NO ESPAÇO

Ao mesmo tempo que esses artistas trabalhavam os seus corpos enquanto objectos, manipulando-os como o fariam com uma escultura ou um poema, outros desenvolviam performances mais estruturadas, que exploravam o corpo enquanto elemento no espaço. O artista californiano Bruce Nauman, por exemplo, realizou obras como *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968), que tinha uma relação directa com a sua escultura. Ao caminhar à volta do quadrado, podia ter a experiência em primeira-mão do volume e das dimensões das suas obras escultóricas, que também lidavam com o volume e com a disposição dos objectos no espaço. O artista alemão Klaus Rinke transpôs metodicamente as propriedades tridimensionais da escultura para um espaço real numa série de *Demonstrações preliminares*, iniciada [128] em 1970. Tratava-se de "esculturas estáticas", criadas com a sua companheira Monika Baumgartl: em conjunto, produziam configurações geométricas, movendo-se lentamente de uma posição para outra, o que levava geralmente várias horas. Um relógio de parede realçava o contraste entre o tempo normal e o tempo necessário para criar cada forma escultórica. Segundo Rinke, essas obras partiam das mesmas premissas teóricas da escultura em pedra no espaço, mas a sua compreensão por parte do espectador era alterada pelos elementos adicionais de tempo e movimento: ele podia, de facto, observar o *processo* de criar uma escultura. Rinke procurava que essas demonstrações didácticas mudassem a percepção que o espectador tinha da sua própria realidade física.

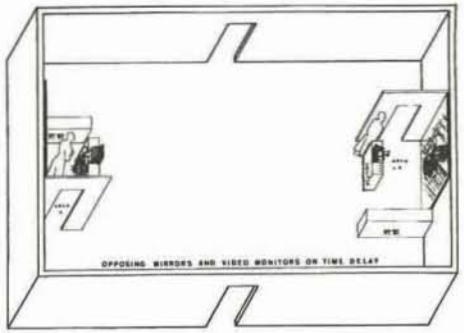
Da mesma maneira, o artista Franz Erhard Walther, de Hamburgo, pretendia ampliar no espectador a consciência das relações espaciais ligadas ao espaço real e ao tempo real. Nas demonstrações de Walther, o espectador tornar-se-ia – através de uma série de ensaios – no beneficiário da acção. Por exemplo, *Going On* (1967) era uma típica obra colectiva, consistindo em vinte e oito bolsas alinhadas, de igual tamanho, cosidas numa enorme peça de tecido colocada num campo. Quatro participantes entravam cada um numa bolsa e, no fim do trabalho, tinham entrado e saído de todas as bolsas, alterando a configuração original do tecido através das suas acções. As obras de Walther davam ao espectador a



Dan Graham

Two Consciousness Projection(s)
Performance am 26. Februar 1977, 15 Uhr

Galerie René Block



[129,130]

possibilidade de ter a experiência dos objectos escultóricos em si, ao mesmo tempo que lhe permitia participar na sua metamorfose. O papel activo do público no processo de influenciar a forma e a génese das esculturas era um elemento importante da obra.

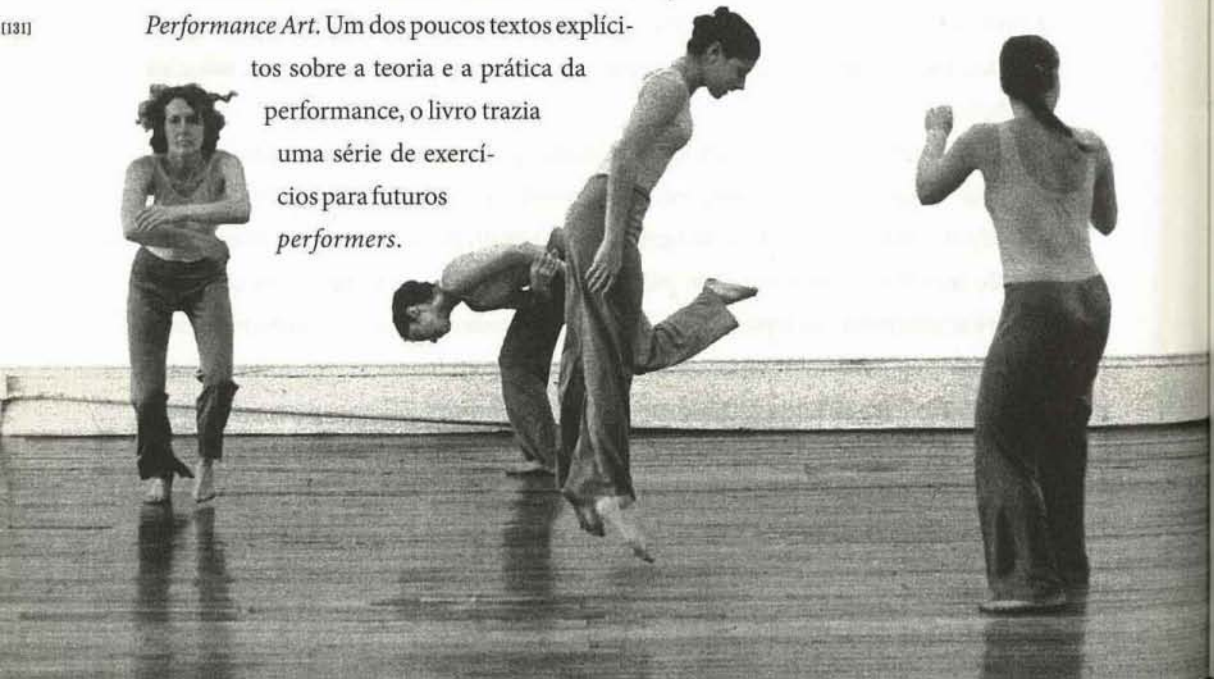
O estudo do comportamento activo e passivo do espectador tornou-se o fundamento de numerosas performances do artista nova-iorquino Dan Graham, no início dos anos 70. Contudo, Graham queria juntar o papel do *performer* activo e do espectador passivo numa única pessoa. Assim, utilizou espelhos e equipamento de vídeo que permitiriam aos *performers* transformarem-se em espectadores das suas próprias acções. Esse olhar auto-perscrutador tinha por objectivo criar uma consciência precisa de cada gesto. Em *Two* [129] *Consciousness Projection* (1973), Graham criou uma situação que intensificaria ainda mais essa consciência, pedindo a duas pessoas que verbalizassem (diante do público) o modo como se viam uma à outra. Uma mulher sentava-se em frente de um ecrã de vídeo que mostrava o seu rosto, enquanto um homem olhava através da câmara de vídeo apontada para o rosto dela. Ela examinava os próprios traços e apresentava uma descrição verbal do que via, enquanto o homem fazia o mesmo, expondo as suas impressões sobre esse mesmo rosto. Desta forma, tanto o homem como a mulher eram elementos activos, uma vez que criavam a performance, mas eram também espectadores passivos, no sentido em que observavam mutuamente as suas performances.

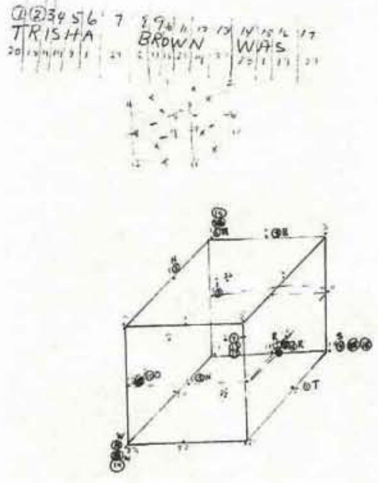
A teoria de Graham sobre as relações público/*performer* baseava-se na ideia brechtiana de impor ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos. Em obras posteriores, Graham aprofundou essa técnica, acrescentando os elementos de tempo e espaço, bem como técnicas de espelhos e de vídeo para criar um efeito de passado, presente e futuro, dentro de um espaço construído. Numa obra como *Present Continuous Past* (1974), o espelho funcionava [130] como um reflexo do tempo presente, enquanto um efeito retroactivo obtido através dos vídeos mostrava ao *performer*/espectador (neste caso, o público) as suas acções passadas. Segundo Graham, "os espelhos reflectem o tempo instantâneo sem duração [...], enquanto os vídeos retroactivos fazem exactamente o contrário, ligando ambos numa espécie de fluxo duracional de tempo". Assim, ao entrar no cubo revestido com espelhos, os espectadores descobriam-se primeiro a si próprios no espelho e, ao fim de oito segundos, viam essas acções reflectidas no vídeo. O "tempo presente" era a acção imediata do espectador, posteriormente apreendida pelo espelho e pelo vídeo em alternância. Assim, os espectadores ver-se-iam perante algo que tinham acabado de fazer, mas também estariam conscientes de que quaisquer acções futuras apareceriam no vídeo na condição de "tempo futuro".

A *performer* nova-iorquina Trisha Brown acrescentou uma nova dimensão à consciência do "corpo no espaço" por parte do espectador. Obras como *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), ou *Walking the wall* (1970) pretendiam desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público. A primeira apresentava um homem com roupa e equipamento de alpinista que descia pela parede de um edifício de sete andares em Manhattan. A segunda obra, recorrendo ao mesmo suporte mecânico, foi apresentada numa galeria do Whitney Museum, onde os *performers* andavam pelas paredes em

[129] Dan Graham, *Two Consciousness Projection(s)*, convite para o evento apresentado em Fevereiro de 1977 na Galerie René Block. Fotografia de uma performance com Suzanne Brenner, Lisson Gallery, Londres, 1974. **[130]** Dan Graham, diagrama para *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, 1974.

ângulo recto relativamente ao público. As possibilidades do movimento no espaço [131,132] foram exploradas em obras semelhantes, ao passo que *Locus* (1975) relacionava os movimentos reais no espaço com um plano bidimensional. Totalmente criada através de desenhos, Brown trabalhou simultaneamente com três métodos de notação para obter o efeito final: primeiro, desenhou um cubo; em seguida, escreveu uma sequência numérica baseada no seu nome e conjugou-a com as linhas de intersecção do cubo. Depois, com três outros bailarinos coreografaria uma obra determinada pelo desenho acabado. Também em Nova Iorque, Lucinda Childs criou várias performances a partir de notações cuidadosamente trabalhadas. *Congeries on Edges for 20 Obliques* (1975) foi uma dessas obras; cinco bailarinos atravessavam conjuntos de diagonais no espaço, explorando, através da dança, as diferentes possibilidades de combinação indicadas pelo desenho. Da mesma maneira, Laura Dean e os seus colegas seguiam "modelos precisos de fraseado", indicados na partitura, como em *Circle Dance* (1972). A influência dos expoentes da nova dança norte-americana teve repercussões em Inglaterra, onde o Ting Theatre of Mistakes criou, em 1974, uma oficina com a colaboração de artistas dos Estados Unidos, dando continuidade a experiências anteriores. Em 1976, coligiram e publicaram as diferentes concepções desenvolvidas nos anos 50 e 60 pelos pioneiros da dança norte-americana num manual intitulado *The Elements of* [131] *Performance Art*. Um dos poucos textos explícitos sobre a teoria e a prática da performance, o livro trazia uma série de exercícios para futuros *performers*.





A Waterfall (1977), apresentada no átrio e num dos terraços da Hayward Gallery, em Londres, ilustrava algumas das ideias contidas no livro, como, por exemplo, actividades com carácter de tarefas, teatro de arena e o uso de objectos como indicadores espaciais e temporais. A obra nascia do interesse da companhia em estruturar as performances de acordo com os chamados "métodos aditivos". Os *performers*, posicionados em vários níveis de um sistema de andaimes, e segurando contentores, interagiam com volumes de água de modo a criar uma série de "quedas- [132] -d'água" com uma hora de duração cada.

RITUAL

Contrariamente às performances que lidavam com as propriedades formais do corpo no tempo e no espaço, outras revestiam-se de uma natureza muito mais emotiva e expressionista. Os trabalhos do artista austríaco Hermann Nitsch, iniciados em 1962, envolviam rituais e sangue, tendo sido descritos como "uma forma estética de oração". Antigos ritos dionisíacos e cristãos eram reencenados num contexto moderno, supostamente ilustrando o conceito aristotélico de catarse através do medo, do terror e da compaixão. Nitsch via essas cerimónias ritualísticas como uma extensão da *action painting*, evocando a sugestão do futurista Carrà: "tal como os bêbedos a cantar e a vomitar, vocês devem pintar sons, ruídos e odores".

Os seus projectos para *Cerimónias, mistérios, teatro* foram retomados a intervalos [133] regulares ao longo da década de 70. Uma encenação típica durava várias horas: começava com música muito alta – "o êxtase criado pelo barulho o mais ensurdecedor possível" –, seguido por Nitsch ordenando o início da cerimónia. Um cordeiro morto, trazido ao

[131] Trisha Brown, *Locus*, 1975. **[132]** Trisha Brown, notações coreográficas para *Locus*, 1971.

[133]

[133] Hermann Nitsch, *(Aktion) 48.ª Acção*, Munich Modernes Theater, 1974.

palco por assistentes, era dependurado de cabeça para baixo como se estivesse crucificado, e posteriormente estripado; lançavam-se entranhas e baldes de sangue contra uma mulher ou um homem nu, enquanto o animal, já exaurido do seu sangue, era erguido acima das suas cabeças. Essas acções tinham por fundamento a convicção de Nitsch de que os instintos agressivos da humanidade haviam sido reprimidos pelos *media*. Até mesmo o ritual de matar animais, tão natural para o homem primitivo, fora eliminado da experiência moderna. Os actos ritualizados constituíam um meio de libertar essa energia reprimida, traduzindo um acto de purificação e redenção através do sofrimento.

Para outro *performer* ritualista, Otto Mühl, o "accionismo" vienense representava "não apenas uma forma de arte, mas, acima de tudo, uma atitude existencial" – sendo esta uma descrição bastante apropriada das obras de Günther Brus, Arnulf Rainer e Valie Export. Comuns a essas "acções" era a liberdade de expressão dos artistas, cuja intensidade fazia lembrar os pintores expressionistas de Viena de cinquenta anos atrás. Não surpreende, também, que outra característica dos accionistas vienenses fosse o interesse pela psicologia; os estudos de Sigmund Freud e Wilhelm Reich inspiraram diversas performances que lidavam com a arte especificamente como terapia. Arnulf Rainer, por exemplo, recriava os gestos dos dementes. Em Innsbruck, Rudolf Schwartzkogler criava aquilo a que chamou "nus artísticos – semelhantes a um desastre"; mas as suas automutilações semelhantes a desastres levaram-no à morte, em 1969.

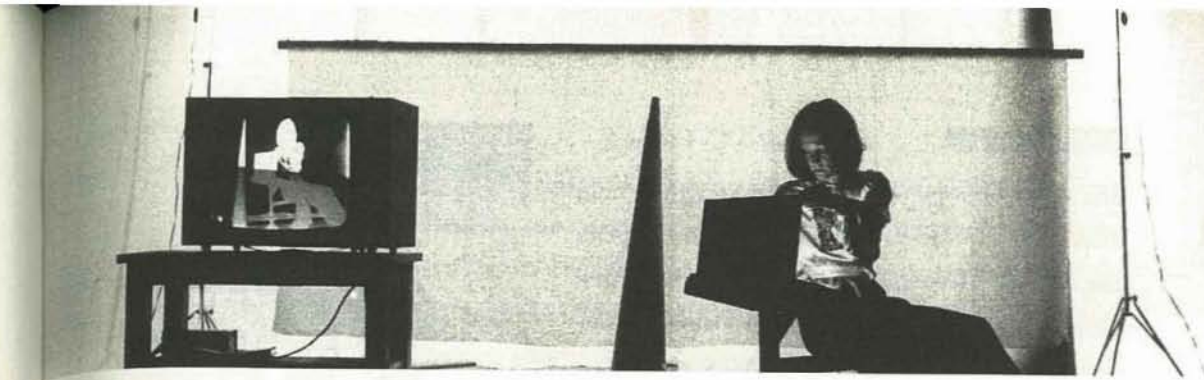
Em Paris, os cortes auto-infligidos por Gina Pane nas mãos, nas costas e no rosto não 34]
eram menos perigosos. Como Nitsch, ela acreditava que a dor ritualizada tinha um efeito purificador: este tipo de obra era necessário "para sensibilizar uma sociedade anestesiada". Usando sangue, fogo, leite e a recriação da dor como "elementos" das suas performances, Pane conseguiu – nas suas próprias palavras – "levar o público a entender perfeitamente que o meu corpo é o meu material artístico". Uma obra típica, *O condicionamento* (primeira parte de "Auto-retrato(s)", 1972), apresentava Pane deitada numa cama de ferro somente com algumas barras transversais e, por baixo, quinze longas velas acesas.

Procurando, na mesma linha, entender a dor ritualizada do auto-abuso, sobretudo da forma como o exibem os pacientes com perturbações psicológicas, e a desconexão que se verifica entre o corpo e o eu, Marina Abramovic, em Belgrado, produziu obras igualmente angustiantes. Em 1974, numa obra intitulada *Ritmo O*, autorizou todos os presentes numa galeria de Nápoles a usarem o seu corpo, durante seis horas, como bem entendessem. Estes podiam utilizar instrumentos para infligir dor e causar prazer, colocados numa mesa à sua disposição. Três horas depois, as roupas haviam-lhe sido arrancadas do corpo com navalhas e tinha a pele lacerada; um revólver carregado, apontado à sua cabeça, acabou por provocar uma luta entre os torturadores, levando a sessão a um desconcertante final. Em obras posteriores, executadas com o artista Ulay, que se tornou seu colaborador em 1975, Abramovic continuou a explorar essa agressão passiva entre indivíduos. Juntos, exploraram a dor e a tolerância do relacionamento entre eles próprios e entre eles e o público. *Imponderabilia* (1977) apresentava os seus dois corpos nus, um diante do outro, cada um encostado ao caixilho de uma porta; para entrar no espaço da exposição, o público era obrigado a abrir caminho por entre os dois corpos. Noutra obra, *Relação em movimento* (1977), Ulay conduzia um carro dentro de um pequeno círculo durante dezasseis horas, enquanto Marina, também no carro, ia anunciando num megafone o número de voltas realizadas.

As actividades de Stuart Brisley em Londres significaram também uma resposta ao que ele considerava o estado de anestesia e alienação da sociedade. *And for Today, Nothing* (1972) teve lugar na obscuridade de uma casa de banho da Gallery House, em Londres, dentro de uma banheira cheia de um líquido escuro e de entulhos flutuantes na qual Brisley permaneceu por um período de duas semanas. Nas suas próprias palavras, a obra foi inspirada pela angústia que sentia perante a despolitização do indivíduo que, temia ele, levaria à decadência tanto do indivíduo como das relações sociais. Reindeer Werk, um casal de jovens *performers* londrinos, sentiam preocupações semelhantes: as demonstrações daquilo a que chamavam *Behaviour Land*, no Butler's Wharf, em Londres, não eram diferentes da obra de Rainer em Viena, já que recriavam os gestos dos excluídos do convívio social – os loucos, os bêbedos, os vagabundos.

A escolha de protótipos ritualísticos levou a vários tipos de performances. Enquanto as acções vienenses se enquadravam nos interesses expressionistas e psicológicos tidos por tanto tempo como uma característica da capital austríaca, a obra de alguns *performers* norte-americanos reflectia sensibilidades muito menos conhecidas: as dos índios norte-americanos. A obra de Joan Jonas remetia para as cerimónias religiosas das tribos zuñi e hopi, da costa do Pacífico, região onde a *performer* cresceu. Esses ritos ancestrais eram realizados no sopé das colinas onde viviam as tribos, e quem os conduzia eram os seus xamãs.

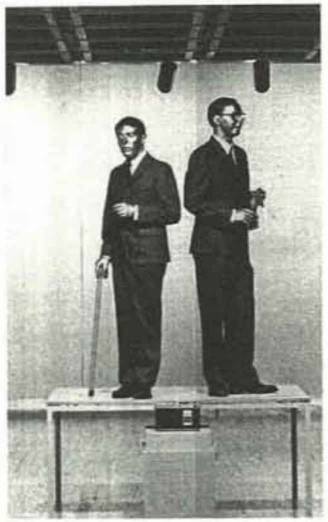
Na obra *Delay Delay* (1972), realizada por Jonas em Nova Iorque, o público também ficava a uma certa distância acima da *performer*. Do topo de um edifício de cinco andares, os espectadores observavam treze actores dispersos por terrenos vazios da cidade, assinalados por grandes cartazes indicando o número de passos que os separavam do edifício. Os *performers* batiam em placas de madeira cujo eco produzia a única forma de conexão física entre eles e o público. Joan Jonas incorporou a vasta percepção dos ambientes externos, tão característica das cerimónias dos grupos indígenas, nas obras realizadas em recintos fechados, usando espelhos e vídeo para criar a ilusão de uma profundidade de espaço. *Funnel* (1974) era vista simultaneamente na realidade e na [134]
imagem de um monitor. Cortinas dividiam o local em três ambientes espaciais distintos, cada qual contendo objectos de cena – um grande funil de papel, duas barras paralelas oscilantes e um aro. Outras obras realizadas em espaços fechados, como *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), mantinham a qualidade mística das peças ao ar livre através do uso de máscaras, cocares com penas de pavão, ornamentos e trajes típicos.



[134] Joan Jonas, *Funnel*, Universidade de Massachusetts, 1974.

As performances de Tina Girouard (nascida no Sul dos Estados Unidos) eram também criadas à volta de trajes e cerimónias inspiradas sobretudo nos festejos de Mardi Gras e nos ritos da tribo indígena hopi. Combinando elementos desses precedentes cerimoniais, Girouard apresentou *Pinwheel* (1977) no Museu de Arte de Nova Orleães. Nesta obra, vários *performers* marcavam um quadrado no piso da entrada principal do museu, usando tecido para dividir o quadrado em quatro secções que representavam o que a autora designou por *personae* animais, vegetais, minerais e outras. Lentamente, tecidos e vários objectos de cena eram cerimoniosamente acrescentados pelos *performers*, transformando o padrão existente naquilo que a artista considerava "uma série de imagens arquetípicas do mundo". Girouard pretendia que as acções ritualizadas colocassem os actores num contexto "simbólico do universo", conforme ao espírito das cerimónias indígenas, e que, ao fazê-lo, criassem precedentes para versões contemporâneas.

ESCULTURA VIVA

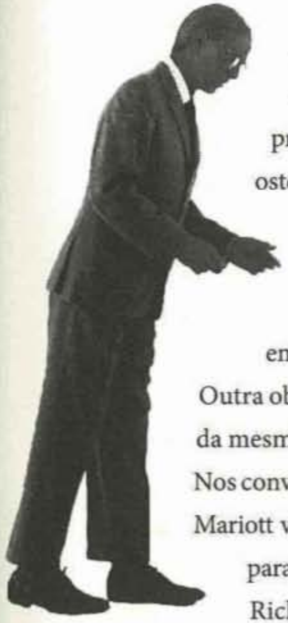


[135]

[135] Gilbert & George, *Underneath the Arches*, apresentada pela primeira vez em Londres, 1969.

Boa parte das performances com origem num modelo conceptual era privada de humor, a despeito das intenções frequentemente paradoxais do artista. Foi em Inglaterra que surgiram os primeiros indícios de humor e sátira. Em 1969, Gilbert & George eram ainda estudantes na St. Martin's School of Art, em Londres. Em conjunto com outros jovens artistas como Richard Long, Hamish Fulton e John Hilliard, iriam em breve tornar-se o centro da arte conceptual inglesa. Gilbert & George personificavam a ideia de arte e transformaram-se mesmo em obra de arte ao declararem-se “escultura viva”. A sua primeira “escultura cantante”, [135] *Underneath the Arches*, apresentada em 1969, consistia nos dois artistas – com os rostos pintados de dourado, vestindo casacos vulgares, um deles a segurar uma bengala, o outro uma luva – movendo-se durante cerca de seis minutos, de forma mecânica, à maneira das marionetas, em cima de uma mesinha e ao som da música de Flanagan e Allen com o mesmo nome.

Tal como com Manzoni, a ironia inerente ao facto de centrarem a obra de arte nas suas próprias pessoas, convertendo-se, eles próprios, no objecto de arte, era também um modo sério de manipular ou comentar as ideias tradicionais sobre a arte. Na dedicatória que escreveram para *Underneath the Arches* (“A obra de arte mais inteligente, fascinante, séria e bela que vocês já viram”), delinearam “As leis do escultor”: “1. Estar sempre bem vestido, elegante, descontraído, cordial, educado e totalmente controlado. 2. Fazer o mundo acreditar em si e fazê-lo pagar caro por esse privilégio. 3. Nunca se preocupar, avaliar, discutir ou criticar, mas permanecer calmo, tranquilo e respeitoso. 4. O Senhor continua a esculpir, portanto não se afaste da sua oficina durante muito tempo.” Assim, para Gilbert & George não havia separação entre as suas actividades como escultores e a vida real. A torrente de poemas e afirmações, como, por exemplo, “Estar com a arte é tudo o que pedimos”, realçava precisamente esse ponto: impressas num papel tipo pergaminho que ostentava sempre a sua insígnia oficial – um monograma semelhante ao monograma real por cima do *slogan* “Arte para todos” –, estas afirmações fornecem a chave para a criação da escultura que “interpretaram” ao longo de muitos anos, praticamente sem alterações, em Inglaterra e, em 1971, nos Estados Unidos.



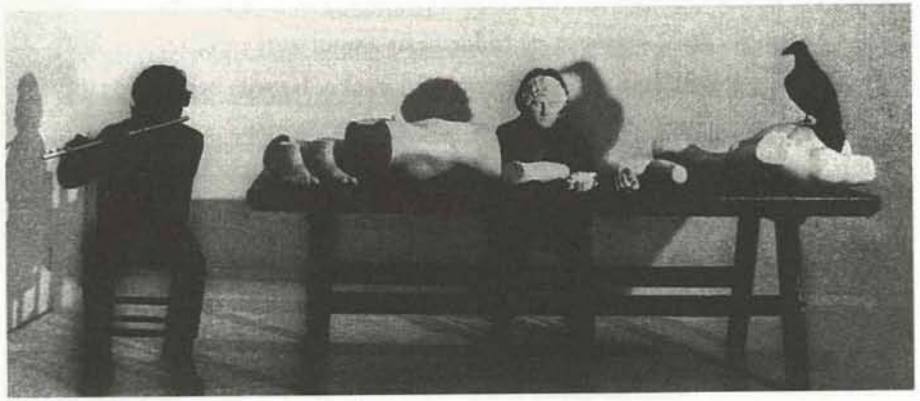
Outra obra dos primeiros tempos, *The Meal* (14 de Maio de 1969), encarnava da mesma forma a preocupação de eliminar a separação entre a vida e a arte. Nos convites enviados a mil pessoas lia-se o seguinte: “Isabella Beeton e Doreen Mariott vão preparar uma refeição para os dois escultores, Gilbert & George, e para o seu convidado, o sr. David Hockney, pintor. Richard West será o criado de mesa. O jantar será servido no maravilhoso salão de música de Hellicars no ‘Ripley’, Avenida Sunridge, Bromley, Kent. Cem bilhetes iridescentes, numerados e assinados, que poderão ser levados como *souvenirs*, encontram-se à disposição dos interessados ao preço de três guinéus cada. Contamos com a presença de todos nesta importante ocasião.” Richard West era mordomo de lorde Snowdown, e sobre Isabella Beeton dizia-se que era parente afastada de uma gastrónoma vitoriana, a sra. Beeton, cujas sumptuosas receitas foram usadas nessa ocasião. Uma grandiosa refeição foi servida a trinta convidados, que comeram tranquilamente durante uma hora e vinte minutos. David Hockney, elogiando Gilbert & George por serem “surrealistas maravilhosos, incrivelmente bons”, acrescentou: “Acho que o que eles têm vindo a fazer é uma extensão da ideia de que todos podem ser artistas, de que tudo o que se diz ou faz pode ser arte. A arte conceptual está para além do seu tempo, abrindo horizontes.”

[136]

[136] Gilbert & George, *The Red Sculpture*, apresentada pela primeira vez em Tóquio, 1975.

Obras subsequentes baseavam-se igualmente em actividades do quotidiano: *Drinking Sculpture* levou-os pelos *pubs* do extremo leste de Londres, e tranquilos piqueniques à beira-rio tornaram-se tema dos seus grandes desenhos e fotografias pastoris, expostos [136] nos intervalos da lenta produção da sua escultura viva. A obra *The Red Sculpture* (1975), apresentada pela primeira vez em Tóquio, durava noventa minutos e talvez tenha sido a sua performance mais "abstracta", e a última delas. Com os rostos e as mãos pintados de vermelho brilhante, as duas figuras moviam-se lentamente, num complexo jogo de relações com as ordens emitidas através de um gravador.

A atracção irresistível de um artista se tornar, ele próprio, o objecto de arte, que gerou uma imensa prole de esculturas vivas, foi em parte resultado do *glamour* do universo do *rock* na década de 60; o cantor nova-iorquino Lou Reed e o grupo inglês Roxy Music, por exemplo, criaram quadros-vivos impressionantes, tanto no palco como fora dele. A relação entre ambos teve o seu ponto máximo numa exposição chamada "Transformer" (1974), no Kunstmuseum de Lucerna, incluindo obras dos artistas Urs Lüthi, Katharina Sieverding e Luciano Castelli. A "arte transformista" também remetia para a noção de androginia, por sua vez resultante da ideia feminista de que se poderia chegar à igualdade – pelo menos através da moda – dos papéis tradicionais da mulher e do homem. Assim, Lüthi, um artista de Zurique de baixa estatura e corpo arredondado, personificava a sua bela namorada Manon, alta e magra, recorrendo a caras e bocas e a uma maquilhagem pesada, numa série de poses performativas nas quais ela e ele praticamente se transformavam na mesma pessoa. A ambivalência, dizia Lüthi, era o aspecto criativo mais importante do seu trabalho, como se pode ver no *Auto-retrato* (1973). Nessa mesma linha, na obra *Motor-Kamera* (1973), os artistas Sieverding e Klaus Mettig, de Düsseldorf, pretendiam chegar a uma "troca de identidade" ao [138] encenarem uma série de situações domésticas para as quais se vestiam e maquilhavam de forma a ficarem incrivelmente parecidos um com o outro. Em Lucerna, Castelli criou ambientes exóticos, como, por exemplo, *Solário da performance* (1975), em que ficava deitado e cercado por uma parafernália de roupas de travestis, caixas de maquilhagem e um álbum de fotografias.

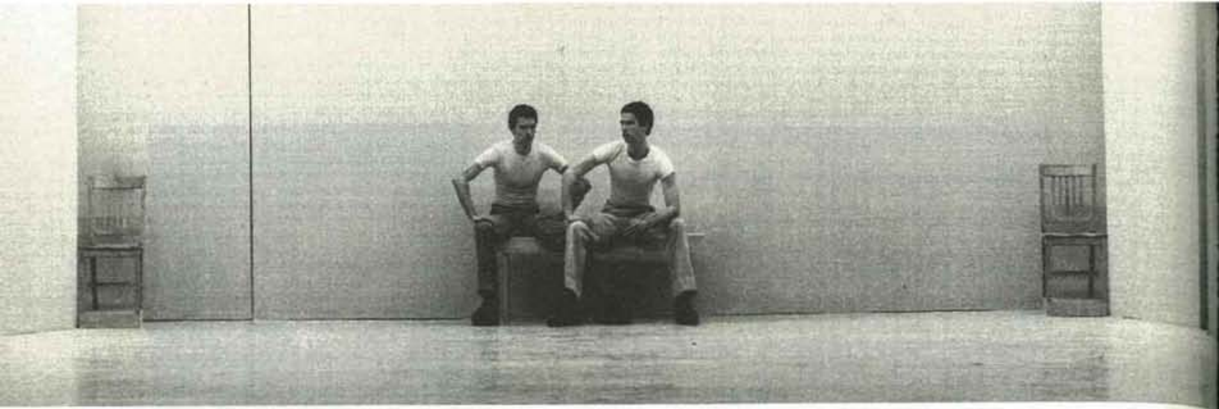


[137]

[137] Jannis Kounellis, *Mesa*, 1973.

[138] Luigi Ontani, *Don Quixote*, 1974.

Uma outra ramificação da escultura viva tinha um carácter menos narcisista: alguns artistas exploravam as qualidades formais de poses e gestos numa série de *tableaux vivants*. Em Itália, Jannis Kounellis apresentou obras que misturavam esculturas animadas e inanimadas: *Mesa* (1973) consistia numa mesa cheia de fragmentos de uma escultura de um [137] antigo Apolo romano ao lado da qual se sentava um homem com o rosto ocultado por uma máscara de Apolo. Segundo Kounellis, esta e várias outras "performances congeladas" – algumas das quais incluíam cavalos vivos – eram um meio de ilustrar, metaforicamente, a complexidade das ideias e sensações representadas na arte ao longo de toda a sua história. Para ele, o friso do Partenon era uma dessas "performances congeladas". Cada escultura ou pintura na história da arte, afirmava, continha "a história da solidão de uma alma", e o seu quadro vivo tentava analisar a natureza dessa "visão singular". O artista romano Luigi Ontani retratou essas "visões" numa série de performances nas quais se colocava como [138]



[139]

[140]

personagens de pinturas clássicas; estas incluíam *San Sebastian* (1973) (à maneira de Guido Reni) e *Après J.L. David* (1974). Algumas das suas "reencarnações" eram baseadas em personagens históricas: na sua primeira visita a Nova Iorque, em 1974, viajou com fatos recriados a partir de desenhos de Cristóvão Colombo.

[139] *Pair Behaviour Tableaux* (1976), de Scott Burton, para dois *performers* masculinos, apresentada no Museu Guggenheim, em Nova Iorque, era uma performance com uma hora de duração, com aproximadamente oitenta poses estáticas mantidas por alguns segundos. Cada pose expunha "vocabulário da linguagem corporal" de Burton – "determinação de um papel", "apaziguamento", "separação", etc. –, seguida por um apagar de luzes; vistas à distância de cerca de vinte metros, as figuras tinham a aparência enganosa de esculturas. Também em 1976, Colette, uma artista sediada nos Estados Unidos, per-
[140] maneceu nua num luxuoso ambiente de seda prensada de 6 × 6 m em *Real Dream*, um "hipno-quadro-vivo" com várias horas de duração, na Clocktower, em Nova Iorque.

AUTOBIOGRAFIA

O exame minucioso da aparência e do gesto, bem como a análise da linha subtil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como "autobiográficas". Vários artistas recriaram, assim, episódios das suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio. A artista nova-iorquina Laurie Anderson usou a "autobiografia" para representar o tempo transcorrido até ao momento da apresentação da performance, de modo que cada obra incluía frequentemente um relato da sua própria criação. Numa peça de quarenta e cinco minutos intitulada *For Instants*, apresentada em 1976 durante um festival da performance no Whit- [141]
ney Museum, ela explicava as intenções originais da obra ao mesmo tempo que mostrava os resultados finais. Anderson dizia ao público que tinha pensado em apresentar um filme com barcos a velejar pelo rio Hudson, e então descrevia as dificuldades que encontrara no processo de filmagem. A gravação da banda sonora era objecto de comentários semelhantes, e Anderson mostrava as falhas que inevitavelmente ocorrem quando se utiliza material autobiográfico. Já não havia apenas um passado, mas dois: "há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu" – tornando opaca a distinção entre performance e realidade. De forma característica, ela transformava a dificuldade numa canção: "Arte e ilusão, ilusão e arte / vocês estão realmente aqui ou isto é tudo apenas arte? / Estou realmente aqui ou tudo isto é apenas arte?"

Depois de *For Instants*, a obra de Anderson adoptou uma directriz mais musical e, com Bob Bialecki, criou uma colecção de instrumentos musicais para performances subsequentes. Numa dessas ocasiões, substituiu a crina de cavalo do arco do seu violino por uma fita de gravador, tocando frases pré-gravadas num audiofone montado no corpo do violino. Cada movimento do arco correspondia a uma palavra da frase gravada em fita. Às vezes, porém, a frase permanecia intencionalmente incompleta, de

[139] Scott Burton, *Pair Behaviour Tableaux*, 1976. Quadro n.º 47 de uma performance em cinco partes, composta de oitenta quadros vivos silenciosos. Apresentada pela primeira vez no Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, 24 de Fevereiro - 4 de Abril de 1976.

[140] Colette, *Real Dream*, apresentada pela primeira vez na Clocktower, Nova Iorque, Dezembro de 1975.

[142]

modo que, por exemplo, a famosa citação de Lenine, "A ética é a estética do futuro", ou, em inglês, *Ethics is the Aesthetics of the Future*, convertia-se em *Ethics is the Aesthetics of the Few* (*ture*), título da sua obra de 1976. De seguida, fez experiências com a forma como as palavras gravadas soavam ao contrário, de modo que *Lao-Tzu*, sonoramente invertido, transformava-se em *Who are you?* Esses palíndromos auditivos foram apresentados no Kitchen Center for Video and Music como parte da obra *Songs for Lines/ Songs for Waves* (1977).

As performances de Julia Heyward, tal como as de Anderson, continham bastante material extraído da sua infância, mas Anderson nasceu em Chicago, ao passo que Heyward cresceu nos estados do Sul, filha de um pastor presbiteriano. Traços dessa formação subsistiam no seu estilo e no conteúdo das suas performances, assim como na sua atitude relativamente à própria performance. Por um lado, adoptou o ritmo monocórdico do canto religioso nos seus monólogos; por outro, descrevia o acto de assistir a uma performance como "o equivalente ao acto de ir à igreja – em ambos os casos, as pessoas irritam-se, comovem-se e renovam-se". Embora as primeiras performances nova-iorquinas, como *It's a Sun! Or Fame by Association* (1975), no Kitchen Center, e *Shake! Daddy! Shake!* (1976), na Judson Memorial Church, remetessem para a sua vida e para as suas relações no Sul, Heyward cansou-se depressa das limitações da autobiografia. *God Heads* (1976), apresentada no Whitney Museum, foi uma reacção contra esse género de trabalhos e, ao mesmo tempo, contra todas as convenções e instituições que lhe davam força – o Estado, a família, o museu de arte. Ao separar o público em "rapazes" à esquerda e "raparigas" à direita, sublinhava, ironicamente, os papéis sociais respectivos dos homens e das mulheres. Depois, passou *clips* do monte Rushmore (um símbolo do Estado) e bonecas decapitadas (a morte da vida familiar). Andando para cima e para baixo por entre o espaço que separava o seu público de diferentes sexos, Heyward projectava a voz – como um ventríloquo –, criticando o museu de arte: "Deus fala agora... Esta rapariga está morta... Deus fala por ela... Deus não quer saber de dólares para artistas nem de exposições de arte."

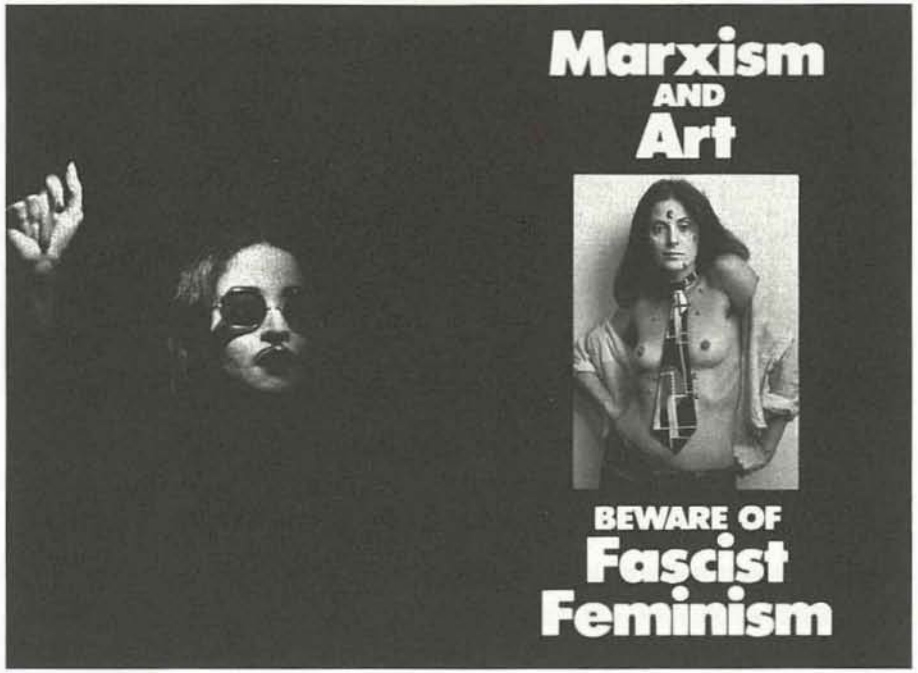
[141]

Em *This is my Blue Period* (1977), apresentada no Artists Space, examinou com a mesma ironia os efeitos da televisão e o poder implícito de "colectivizar o subconsciente – vinte e quatro horas por dia – na sua própria casa". A obra, segundo ela, utilizava "deslocamento de som", "técnicas visuais e subliminares de provocação do público", assim como "uma gestualidade do corpo e da linguagem", a fim de "manipular as emoções e o intelecto do público".

Esse fascínio pela performance como meio de aumentar a consciência do público relativamente à sua condição de vítima de uma manipulação – operada quer pelos *media*, quer pelos próprios *performers* – também estava presente em *Some Reflected Surfaces*, de [143] Adrian Piper, apresentada em 1976 no Whitney Museum. Vestida de preto e com o rosto pintado de branco, com bigode falso e óculos escuros, Piper dançava, iluminada por um único reflector, ao som de "Respect", enquanto a sua voz gravada narrava o seu passado de dançarina num bar do centro da cidade. De seguida, uma voz masculina criticava severamente os seus movimentos, que ela ia alterando segundo as instruções. Por fim,

[142] Julia Heyward, *Shake! Daddy! Shake!*, Judson Memorial Church, 8 de Janeiro de 1976. "Esta obra isolava uma parte do corpo, um braço, e contava a história da sua função e eventual destino. Tendo por função apertar mãos, enquanto membro de um pastor religioso, o braço é, no final, acometido por uma doença nervosa [...]".

[141] Laurie Anderson, *For Instants*, 1976, executada ao violino num prato de gira-discos "viofonográfico" através de uma agulha colocada no meio do arco. A gravação é da sua própria voz. Durante a performance, que incluía sequências cinematográficas e partes faladas, Laurie canta acompanhando o seu "viofonógrafo".



[143,144]

a luz apagava-se e a pequena figura dançante era vista por breves instantes num ecrã de vídeo, com o significado implícito de que a sua prestação se tinha tornado finalmente aceitável para uma transmissão pública.

As performances autobiográficas eram fáceis de acompanhar, e o facto de os artistas revelarem informações íntimas sobre si próprios estabelecia uma forma particular de empatia entre o *performer* e o público. Este tipo de apresentação tornou-se assim muito apreciado, ainda que o conteúdo autobiográfico não fosse necessariamente genuíno; na verdade, muitos artistas recusavam categoricamente a designação de *performers* autobiográficos, mas apesar disso continuaram a contar com a boa vontade do público em identificar-se com as suas intenções. Coincidindo com o poderoso movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos, o género de apresentações permitiu que muitas

[143] Adrian Piper, *some reflected surfaces*, apresentada no Whitney Museum, Fevereiro de 1976. **[144]** Hannah Wilke, *Super-t--art* e "Beware of Fascist Feminism", 1974.

performers abordassem questões que tinham sido relativamente pouco exploradas pelos seus homólogos do sexo masculino. Por exemplo, a artista alemã Ulrike Rosenbach, vestida com uns *collants* brancos, disparava flechas, de modo bastante teatral, para um alvo representando a Madona com o Menino numa obra intitulada *Não acreditem que eu seja uma amazona*, perante um vasto público na Bienal de Paris de 1975. Esse ataque simbólico à tradicional exclusão das mulheres e à ideologia essencialmente patriarcal do cristianismo foi prenunciado pela apresentação de Hannah Wilke como um Cristo feminino em *Super-t-art* (1974), integrada na mostra colectiva *Soup and Tart*, organizada por Jean Dupuy no Kitchen Center for Video and Music. A desinibida exposição do belo corpo de Wilke remetia para um cartaz que ela tinha criado na mesma época, intitulado "Beware of Fascist Feminism", advertindo para os perigos de [144] um certo tipo de puritanismo feminista que militava contra as próprias mulheres, a sua sensualidade e o prazer dos seus próprios corpos.

[145]

Antes ainda, outra artista alemã, Rebecca Horn, tinha concebido uma série de "modelos de rituais de interacção" – instrumentos especialmente criados para serem moldados ao corpo e que, quando usados, produziam essa sensualidade. *Cornucópia: sessão para dois seios* (1970) era um objecto de feltro em forma de chifre que ficava preso ao seio feminino, ligando os seios e a boca. O figurino de *Unicórnio* (1971) era uma série de tiras bran- [145] cas envolvendo um corpo feminino nu que usava um chifre de unicórnio na cabeça. Assim vestida, a figura caminhava de manhã por um parque, como que desafiando o observador a ignorar a sua bela presença. *Leque cor-*

[145] Rebecca Horn, *Unicórnio*, 1971.

poral mecânico (1974), construído para corpos masculinos ou femininos, ampliava as linhas do corpo em dois grandes semicírculos de pano, irradiando em volta e definindo o seu espaço corporal. A lenta rotação de pás de ventilador revelava e ocultava diferentes partes do corpo a cada volta, enquanto o movimento rápido de rotação criava um círculo transparente de luz.

As questões abordadas em muitas dessas performances eram frequentemente agrupadas como "arte feminista" pelos críticos, que procuravam um modo fácil de classificar o material e, em alguns casos, de desqualificar a seriedade das intenções da obra. Contudo, a revolução social a que as feministas aspiravam tinha tanto a ver com os homens como com as mulheres, e certas performances eram concebidas com esse espírito. *Transformance: Claudia* (1973), de Martha Wilson e Jackie Apple, era ao mesmo tempo um comentário geral sobre o poder e o dinheiro e uma análise do papel das mulheres na hierarquia criada pelo poder e pelo dinheiro. Começava com um almoço muito caro oferecido a um pequeno grupo no elegante e exclusivo Palm Court Restaurant, no Hotel Plaza de Nova Iorque, seguido por um passeio pelas galerias do Soho. As duas autoras improvisavam diálogos e comportamentos que "mostravam o papel exemplar da 'mulher poderosa', da forma como esta se transformara num estereótipo cultural das revistas de moda, da televisão e do cinema". A obra, afirmavam as artistas, colocava questões acerca do conflito entre estereótipos e realidade: "Uma mulher pode ser feminina e poderosa ao mesmo tempo? A mulher poderosa é desejável?"

Essa questão do poder era examinada a partir de uma perspectiva totalmente diversa em *Prostitution Notes* (1975), executada pela artista californiana Suzanne Lacey, em Los Angeles. Patrocinada por Jim Woods, do Studio Watts Workshop, e incluindo um grande número de dados sobre a prostituição, registados num período de quatro meses e apresentados sobre os mapas de dez grandes cidades, a obra tinha por objectivo "aumentar a consciência acerca do mundo da prostituição e a compreensão da vida dos que se prostituem". Os dados, afirmava Lacey, "reflectiam a atitude social latente perante as mulheres, assim como uma experiência comum quanto à forma como são tratadas pela sociedade".

Enquanto alguns artistas criavam performances visando uma maior tomada de consciência por parte do público, outros lidavam com fantasias e sonhos privados. *Magnolia* (1976), de Susan Russell, apresentada no Artists Space, em Nova Iorque, era uma narrativa visual de trinta minutos sobre os sonhos de uma beldade sulista; uma das suas sequências mostrava Russell sentada diante da projecção de um filme no qual se via um relvado varrido pelo vento e o xaile de plumas de avestruz da *performer* esvoaçando ao sopro de um ventilador. As obras *Dream Ceremonies* e *Dream Mapping* (ambas de 1974), da artista londrina Susan Hiller, foram criadas durante verdadeiros seminários sobre os sonhos, realizados com um grupo de doze amigos ao ar livre, nos arredores de uma casa de campo. Os membros do grupo dormiram juntos todas as noites, durante um período de vários dias, discutindo e ilustrando os próprios sonhos assim que acordavam pela manhã. A artista californiana Eleanor Antin ilustrou os seus sonhos sob a forma de diversas performances em que, com a ajuda de figurinos e maquilhagem, se transformava numa das personagens das suas fantasias. *The Ballerina and the Bum* (1974), *The Adventures of a Nurse* (1974) e *The King* (1975) (que celebrava o nascimento do seu eu masculino através da aplicação, pêlo por pêlo, de uma barba falsa) foram meios para expandir os limites da sua personalidade.

Representação de personagens, material autobiográfico e onírico, a reconstituição de gestos passados – tudo isto abriu a performance a uma vasta gama de possibilidades interpretativas. O artista parisiense Christian Boltanski, usando roupas velhas, apresentou breves encenações de reminiscências da sua infância numa série de obras, como, por exemplo, *A minha mãe costurava*, na qual ele próprio costurava diante de um quadro, intencionalmente infantil, da lareira da casa da sua família. Em Londres, Marc Chaimowicz aparecia com o rosto pintado de dourado numa reconstrução do seu próprio quarto em *Table Tableaux* (1974), no Garage. Segundo ele, os quinze minutos de performance eram uma interpretação da sensibilidade feminina – "delicadeza, mistério, sensualidade, sensibilidade e, acima de tudo, humildade".

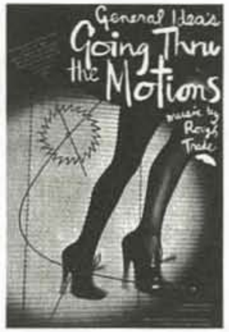
[146]

ESTILO DE VIDA: ISTO É DIVERSÃO!

A natureza intimista e confessional que caracterizava boa parte da chamada performance autobiográfica tinha posto fim ao domínio das questões intelectuais e didácticas associadas à performance de cariz conceptual. Os artistas mais jovens, que se recusavam a separar o mundo da arte do seu próprio período cultural – do universo do rock'n'roll, da extravagância dos filmes de Hollywood (e dos estilos de vida que sugeriam), da telenovela ou dos espectáculos de cabaré –, criaram uma grande variedade de obras que eram, acima de tudo, plena diversão.

De acordo com Bruce McLean, artista escocês sediado em Londres, a chave para o entretenimento era o estilo, e a chave para o estilo era a pose perfeita. Assim, em 1972 formou um grupo (com Paul Richards e Ron Carra) chamado Nice Style, The World's First Pose Band. Os preparativos para o seu trabalho foram apresentados no mesmo ano, na forma de 999 propostas para a apresentação de poses, numa autoproclamada retrospectiva na Tate Gallery. Obras como *Waiter, Waiter There's a Sculpture in my Soup, Piece; Fools Rush in and Make the New Art, Piece;* ou *Taking a Line for a Walk, Piece*, publicadas num livro negro e expostas sob a forma de um tapete de livros no piso da galeria, apontavam para o tipo de humor satírico que seria a marca registada da Pose Band. A proposta número 383 de McLean, *He Who Laughs Makes the Best Sculpture*, não deixava dúvidas quanto às intenções do novo grupo.

[146] Nice Style, The World's First Pose Band, *High up on a Baroque Palazzo*, apresentada no Garage, Londres, 1974.



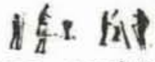
[147]

Depois de um ano de preparativos e de pré-estreias em vários locais de Londres, a Pose Band apresentou uma conferência sobre a "Pose contemporânea" (1973) na galeria de arte do Royal College londrino. Proferida por um conferencista elegante e exageradamente gago, era ilustrada por membros do grupo vestidos de diversas maneiras: com trajes espaciais prateados (insuflados com um secador de cabelo), gabardinas com dupla fila de botões, e de travestis exóticos. As "poses perfeitas" que o conferencista discutiu em profundidade eram demonstradas com o auxílio de "moldes de postura" ou "modificadores físicos" construídos para o efeito, bem como por enormes instrumentos de medição que garantiam a exactidão do ângulo de um cotovelo ou de uma inclinação de cabeça. A discreta gabardina usada por um membro do grupo significava na verdade uma indicação iconográfica para qualquer estudante da pose: remetia para o herói incontestado do grupo, Victor Mature. Fingindo seriedade, McLean explicava que Mature, "um mau actor assumido, com 150 filmes para prová-lo", via-se a si próprio como produto de um estilo: "além do estilo, não havia nada no filme". Na verdade, dizia McLean, Mature tinha um repertório de cerca de quinze gestos, do arquear de uma sobrancelha ao movimento de um ombro, enquanto o instrumento básico do seu estilo era a sua omnipresente gabardina. *Crease Crisis* (1973) foi um filme-performance feito em homenagem à gabardina de Mature.

Durante os anos de 1973 e 1974, o grupo prosseguiu com a sua "pesquisa" da pose, apresentando os resultados em performances hilariantes em Londres; cada uma tinha um título apropriadamente simplório: *The Pose that Took us to the Top: Deep Freeze* (1973) aconteceu num salão de festas no Hanover Grand, na Regent Street; *Seen from the Side* (1973) era um filme de quarenta minutos que abordava "os problemas do mau estilo, da superficialidade e ganância de uma sociedade para a qual a pose é muito importante"; e *High Up on a Baroque Palazzo* (1974), uma comédia sobre "poses para [146]
entrar e sair". Por volta de 1975, o Nice Style já se desfizera, mas as performances sub-

[147] Cartaz para *Going Thru the Motion*, do grupo General Idea, 1975.

sequentes de McLean continuaram a caracterizar-se pelo seu humor inimitável e pelas poses extravagantes. Além do mais, o aspecto irónico do seu trabalho, como em toda a sátira, tinha um lado sério: o que se satirizava era sempre a arte.

Dentro do mesmo espírito, o grupo General Idea (Jorge Zontal, A.A. Bronson e Felix Partz), fundado em Toronto em 1968, satirizava a natureza excessivamente séria do mundo da arte.  As suas intenções resumiam-se a tornarem-se "ricos – glamorosos – e artistas", e então criaram uma revista, a *File*, descrita por um crítico como "Dada canadiano envolto numa réplica da *Life*, em papel brilhante e no mesmo formato", na qual os artistas eram apresentados ao estilo das estrelas de Hollywood. Num dos números, declararam que todas as suas performances seriam, na verdade, ensaios para uma obra intitulada *Miss General Idea Pageant*, a realizar em 1984. Em *Audience Training* (1975), o público "realizava os movimentos" de aplaudir, rir e fazer saudações" de acordo [147] com sinalizações do grupo, e *Going Thru the Motions* tornou-se o título do ensaio de uma performance na Art Gallery de Ontário, em 1975, onde o grupo fez uma apresentação prévia de modelos de um edifício que abrigaria o futuro [148] cortejo em *Six Venetian Blinds*: seis mulheres com figurinos em forma de cone, sugerindo o novo edifício, que desfilariam ao som de uma banda de *rock* ao vivo. Em seguida, as modelos passariam por lojas, certos lugares da cidade e por pistas de esqui, "testando o novo edifício na linha do horizonte".

Outros artistas também fizeram performances centradas em figurinos: em 1974, Vincent Trasov caminhou pelas ruas de Vancouver no [149] papel de Mr. Peanut, dentro de uma casca de amendoim, de monóculo, luvas brancas e cartola, fazendo campanha política para a Câmara Municipal; na mesma cidade, o dr. Brute, também conhecido como Eric Metcalfe, desfilou com trajes cujo tecido imitava manchas de leopardo, da sua premiada colecção *Leopard Realty* (1974); o artista Paul Cotton, de São Francisco, apresentou-se na Documenta de 1972 como um coelhinho cuja genitália cor-de-rosa saía de um fato de pelúcia; e a artista nova-iorquina Pat Oleszko apareceu num programa de performances intitulado "Line Up", no Museu de Arte Moderna (1976), com o seu *Coat of Arms* – um casaco com vinte e seis braços. [150]

[148]

[148] Traje de veneziana (criação do General Idea) em acção nas pistas de esqui do lago Louise, Alberta, 1977.

[149]

[149] Vincent Trasov no papel de Mr. Peanut, Vancouver, 1974.

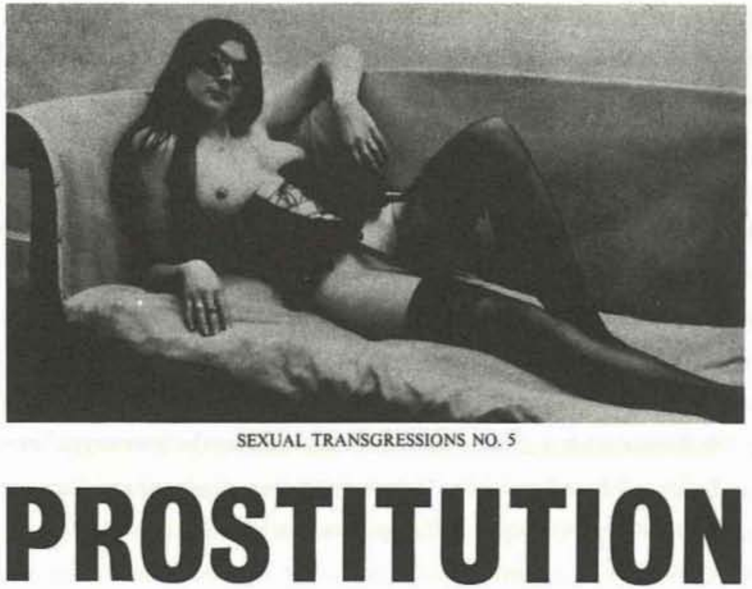
Os *performers* procuraram inspiração para a estrutura das suas obras em todos os aspectos do mundo da diversão e do espectáculo. Alguns voltaram-se para as técnicas do cabaré e do teatro de variedades como meio de veicular as suas ideias, e fizeram-no de forma muito semelhante à dos dadaístas e futuristas antes deles: *Ralston Farina Doing a Painting Demonstration with Campbell's Chicken Noodle/Tomato Soup* (1977) foi um dos muitos espectáculos mágicos de Farina nos quais ele usava a "arte" como acessório de cena, e nos quais a intenção, como ele próprio dizia, visava estudar "o tempo e a regulação do tempo". Da mesma maneira, *Fourth Spectacle*, de Stuart Sherman, apresentado no Whitney Museum em 1976, era uma performance à maneira de um *showman* itinerante: extraindo travesseiros, maçanetas, chapéus de safari, violões e pás de caixas de papelão, expunha de seguida a "personalidade" de cada objecto através de gestos e dos sons de um leitor de cassetes.

Em meados dos anos 70, já um grupo considerável de *performers* se tinha transferido para o espectáculo de entretenimento, tornando a performance artística cada vez mais popular junto do grande público. Organizaram-se festivais e apresentações colectivas, alguns com duração de vários dias. *The Performance Show* (1975), em Southampton, Inglaterra, reuniu muitos artistas ingleses, entre os quais Rose English, Sally Potter e Clare Weston, enquanto, em Nova Iorque, Jean Dupuy organizava várias noites de performances que chegavam a incluir trinta artistas por programa. Um desses eventos foi *Three Nights on a Revolving Stage* (1976), na Judson Memorial Church; outro foi *Grommets* (1977), em que vinte artistas ficavam isolados dentro de duas filas de cabines sobrepostas, feitas de lona para

tela no próprio *loft* de Dupuy na Broadway. O público olhava através dos aros metálicos, subindo escadas para chegar às cabines superiores e observar obras de artistas como Charlemagne Palestine, Olga Adorno, Pooh Kaye, Alison Knowles e o próprio Jean Dupuy, todas elas numa escala que se ajustava às condições de um *peep-show*. Além disso, para responder à nova procura, galerias como o Kitchen Center for Video and Music e o Artists Space, em Nova Iorque, De Appel, em Amesterdão, e Acme, em Londres, tornaram-se espaços exclusivamente voltados para a apresentação de performances. Os agenciadores adaptaram-se ao número crescente de performances, e aumentou o interesse pela história desse meio de expressão: recriações de performances futuristas, dadaístas, construtivistas e da Bauhaus foram apresentadas em Nova Iorque, além de recriações de obras mais recentes, como, por exemplo, [150] uma noite inteiramente dedicada a eventos do grupo Fluxus.

A ESTÉTICA PUNK

O reconhecimento oficial dos museus e das galerias incitou os artistas mais jovens a encontrar caminhos menos convencionais para o seu trabalho. Historicamente, os *performers* nunca tinham dependido do reconhecimento do *establishment*, sem contar que sempre adoptaram uma postura intencionalmente contrária à estagnação e ao academismo a ele associados. Em meados dos anos 70, a saída foi mais uma vez apontada pelo *rock*. Na época, o *rock* tinha passado por uma interessante transição: deixara de ser a música extremamente sofisticada dos anos 60 e do início dos anos 70 para se transformar numa música intencional e agressivamente amadora. Nos seus primórdios – por volta de 1975 na Inglaterra e logo a seguir nos Estados Unidos –, o *punk rock* foi inventado por "músicos" muito jovens, sem formação e sem qualquer experiência, que tocavam as músicas dos seus ídolos dos anos 60 com total desconsideração pelas qualidades convencionais de ritmo, tom ou coerência musical. Em breve, os músicos do *punk rock* começaram a compor as suas próprias letras violentas (que, em Inglaterra, eram quase sempre expressão de jovens desempregados da classe operária) e a criar formas igualmente acintosas de apresentação pública: a nova estética, como o demonstraram grupos como os Sex Pistols e os The Clash, caracterizava-se por calças rasgadas, cabelos despenteados, navalhas, corpos tatuados e alfinetes de dama usados como adornos.



[151]

Em Londres, Cosey Fanni Tutti e Genesis P. Orridge oscilavam entre performances artísticas, sob a égide do grupo COUM Transmissions, e performances *punk*, apresentadas com a denominação artística de Throbbing Gristle. Em 1976, COUM causou [151] escândalo em Londres: a sua exposição "Prostitution", no Institute of Contemporary Arts, que consistia na documentação das actividades de Cosey como modelo de revistas

---

[150] Pat Oleszko, *Coat of Arms* (vinte e seis braços), 1976.

[151] COUM Transmission, "Prostitution", Institute of Contemporay Art, Londres, 1976.

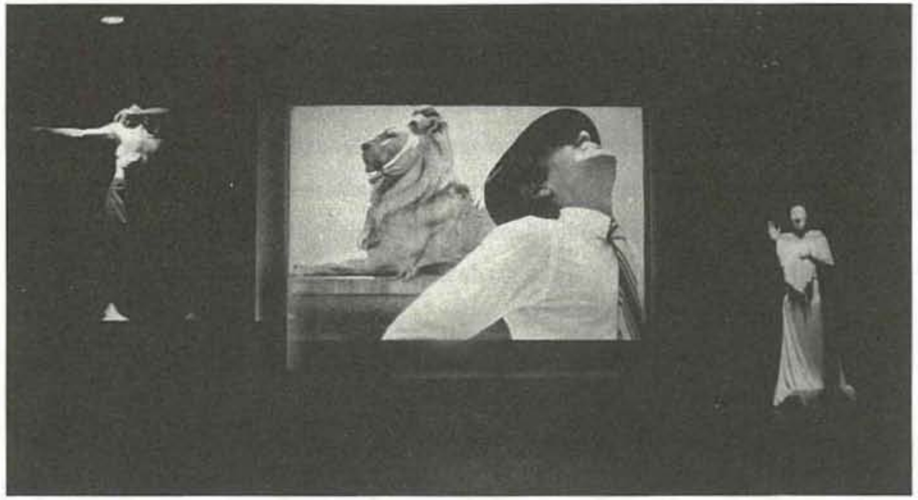
pornográficas, originou um escândalo que incendiou os *media* e o Parlamento. Apesar de o convite trazer a advertência de que a entrada seria proibida aos menores de dezoito anos, a imprensa sentiu-se ofendida, acusando o Arts Council (que patrocina parcialmente o ICA) de desperdício de dinheiro público. Na sequência dos acontecimentos, o COUM foi extra-oficialmente banido do circuito das galerias inglesas, proeza igualada no ano seguinte pelos Sex Pistols, quando os seus discos entraram para a lista negra das estações de rádio.

O facto de um estudante de arte se tornar "músico" não era novidade, como se podia ver pelo exemplo de estrelas como John Lennon, Bryan Ferry e Brian Eno, e de grupos como The Moodies, com as suas imitações satíricas do *moody-blues* da década de 50, e The Kipper Kids, que, nas suas imitações sádicas de "escuteiros", nus da cintura para baixo e bebendo *whisky*, faziam aparições regulares em lugares como a galeria de arte do Royal College e o Garage, em Londres. Em Nova Iorque, o clube de *punk rock* CBGB's era frequentado por uma jovem geração de artistas que logo fundaria as suas próprias bandas para se juntar à nova onda. Alan Suicide (também conhecido como Alan Vega), artista de música electrónica, e o músico de *jazz* Martin Rev tocavam a sua "echo music" no CBGB's, frequentemente na mesma programação em que tocavam os The Erasers, outro grupo que se tornou *punk* em 1977.

Para muitos artistas, a passagem da arte para a antiarte *punk* não foi absoluta, pois continuavam a considerar uma boa parte do seu trabalho performance artística. Contudo, a estética *punk* exerceu efeito sobre a obra de muitos *performers*: Diego Cortez apresentava-se geralmente com roupas de couro negro, cabelos lisos penteados para trás e óculos escuros, enquanto Robin Winters atirava charros para o público como um gesto preliminar de *Best Hired Man in the State* (1976), encerrando a sua performance de meia hora com uma simulação de suicídio. O espírito de muitas dessas obras era devastador e cínico; em diversos aspectos, lembravam bastante algumas performances futuristas, uma vez que rejeitavam os valores e ideias instituídos e afirmavam a arte do futuro como algo totalmente integrado na vida.

Esta geração de artistas já próximos dos trinta anos, que tinham começado a apresentar-se em 1976 ou 1977, revelava claramente uma concepção da realidade e da arte já muito diferente da veiculada pelas obras de artistas pouco mais velhos do que eles. Reflectindo a estética *punk*, com atitudes anarquistas e ostensivamente sádicas e eróticas, o seu novo estilo era ao mesmo tempo uma sofisticada combinação de performances recentes com os seus próprios modos de vida e sensibilidades. *Preview for Lou and Walter* (1977), de Jill Kroesen, apresentada no Artists Space, era estruturada com pessoas, personagens e emoções orquestradas da mesma maneira que um compositor manipula tons e timbres. Apesar dessas considerações formais, o conteúdo da obra tinha um espírito indubitavelmente *punk*: contava a história de uma comunidade de agricultores da província cuja frustração por não poderem fazer sexo com as ovelhas da sua quinta era aliviada pelo sapateado. Enquanto as personagens *Share-If* e *If Be I* faziam o seu sapateado, os amantes andróginos Lou e Walter cantavam canções como "Pederast Dream" ou "Celebration of S & M", explicitando a narrativa: "Oh Walter I'm just a little Lou/Oh Walter I'm so in love with you. [...] Oh Walter clench your fist won't you come inside/Oh Walter won't you lacerate my hide." [Oh, Walter, sou apenas uma pequena Lou/Oh, Walter, estou tão apaixonada por ti. [...] Oh, Walter, cerra os punhos e goza dentro de mim/Oh, Walter, vem rasgar a minha pele.]

Alguns dos artistas da geração mais jovem também começaram a utilizar a performance juntamente com o cinema, a pintura e a escultura. Em Nova Iorque, Jack Goldstein, cineasta e criador de discos incomuns como "Murder" e "Burning Forest", apresentou uma obra intitulada *Two Fencers* (1978), em que duas figuras espectrais faziam um duelo no escuro, com os corpos brancos iluminados por luz fluorescente, ao som do disco homónimo de Goldstein. Robert Longo transpôs a atmosfera da sua "fotografia sólida" – relevos pintados feitos a partir de desenhos baseados em cenas de filmes – para um tríptico performativo, *Sound Distance of a Good Man*. Com sete minutos de duração, [152] encenada contra uma parede e decorrendo sobre uma espécie de pequena arquibancada, esta obra juntava três imagens esculturais que evocavam os relevos de Longo: à esquerda,



[152]

rodando lentamente sobre uma placa giratória, dois lutadores musculosos, engalfinhados como que em luta corporal e iluminados por um projector; à direita, uma figura feminina vestida de branco cantava um excerto de ópera enquanto, no "painel" central, uma imagem cinematográfica projectava a cabeça de um homem (estranhamente semelhante ao excerto de filme a partir do qual era feito um dos relevos pintados) contra a estátua de um leão.

A PERFORMANCE FRINGE

Durante a década de 70, enquanto um número considerável de artistas mais jovens passou directamente das escolas de arte para a prática da performance, também uma quantidade cada vez maior de dramaturgos e músicos norte-americanos trabalhou no contexto da performance, adoptando-a como a sua forma de expressão artística, exactamente como o tinham feito os bailarinos e músicos que dominaram a década de 60 – Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Alvin Lucier e Charlemagne Palestine, por exemplo. Jovens *performers*, utilizando a música enquanto elemento principal das suas

[152] Robert Longo, *Sound Distance of a Good Man*, 1978.

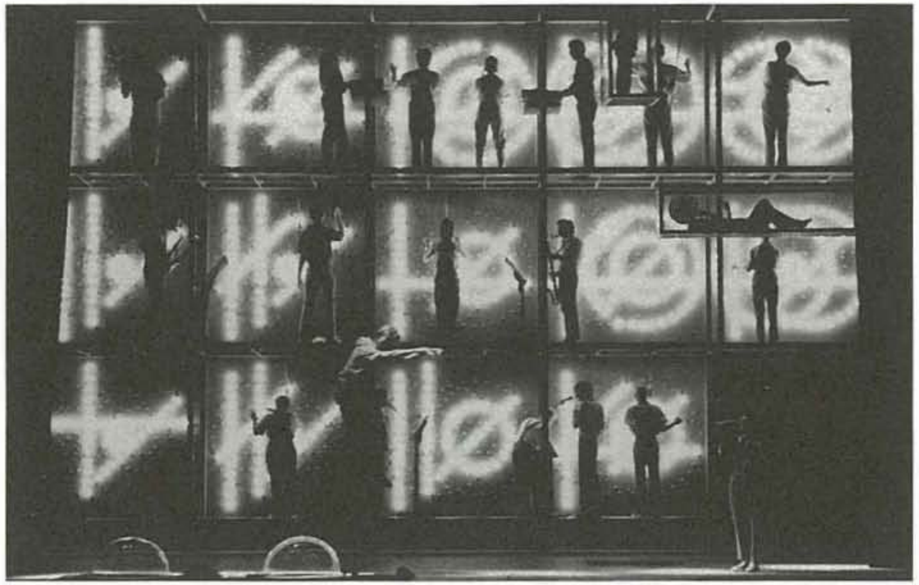
CHATTER CHITTER

[153]

obras, como Connie Beckley, de orientação "clássica", ou grupos *new wave*, como Peter Gordon e a sua Love of Life Orchestra, The Theoretical Girls ou os Gynecologists, também apresentaram as suas obras em espaços dedicados à performance, como o Kitchen Center e o Artists Space.

Enquanto isso, noutra área, os grandes espectáculos de Robert Wilson e Richard Foreman mostravam até onde podiam chegar as ideias correntes sobre a performance quando apresentadas em grande escala. Obras de Wilson como *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), *The Life and Times of Joseph Stalin* (1972), *A Letter for Queen Victoria* (1974) e *Einstein on the Beach* (1976), algumas com doze horas de duração, [153,154] tinham elencos basicamente formados por artistas e bailarinos (a sua obra no teatro e na dança foi enriquecida pela formação obtida em arte e arquitectura), resultando em obras grandiosas – verdadeiros *Gesamtkunstwerke* wagnerianos. Por outro lado, o teatro histérico-ontológico de Foreman (apresentado no seu próprio *loft* na Broadway) reflectia preocupações da arte da performance, bem como do teatro de vanguarda.

[153] Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974.

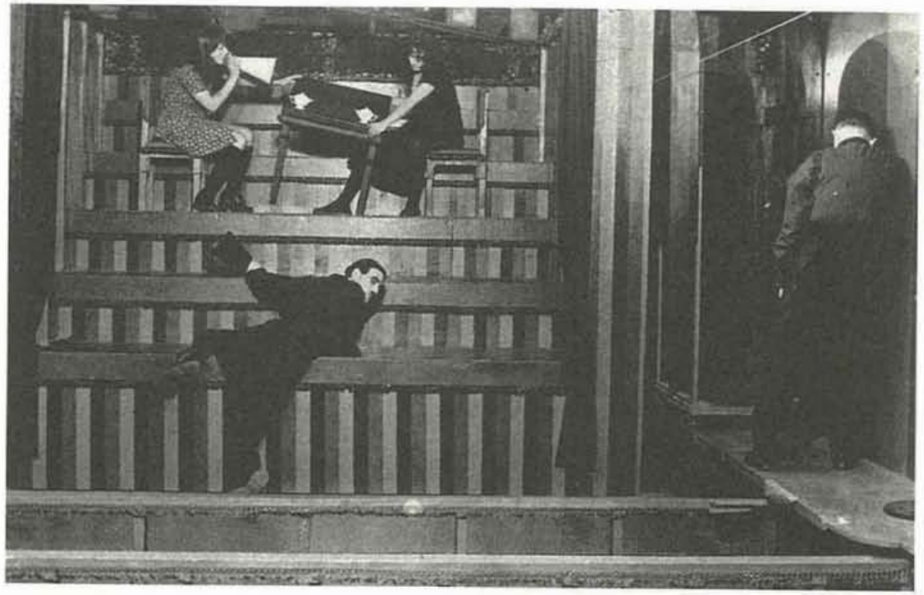


[154]

As performances eram geralmente eventos rápidos, únicos, minimamente ensaiados e com duração de dez a quinze minutos, ao passo que as obras ambiciosas de Wilson e Foreman eram ensaiadas ao longo de meses, duravam entre duas a doze horas, no caso de Wilson, e ficavam meses em cartaz. Essas criações, que se situavam num prolongamento do teatro experimental norte-americano, do Living Theatre ao Bread and Puppet Theatre, mostravam influências de Artaud e de Brecht (nas produções de Foreman) ou dos dramas musicais de Wagner (no caso de Wilson), tendo também assimilado ideias de Cage, de Cunningham, da nova dança e da performance. As obras aqui designadas sob a expressão *performance fringe*, ou *performance* "marginal", são uma síntese dessas correntes.

Apelidada "teatro de imagens" pela crítica nova-iorquina Bonnie Marranca, a performance *fringe* era de natureza não-literária: um teatro dominado por imagens visuais. A ausência de narrativa e diálogo, enredo, personagem e cenário imitando um espaço "realista" enfatizava essa "imagem de palco". A palavra falada concentrava-se no modo de

[154] Cenário final de *Einstein on the Beach*, de Robert Wilson, 1976.



[155]

representação dos *performers* e na percepção do público *ao mesmo tempo*. Em *Pandering to the Masses: A Misrepresentation* (1975), a voz gravada de Foreman falava directamente ao público, certificando-se de que cada secção era "correctamente" interpretada à medida que ia ocorrendo. Da mesma forma, no seu *Book of Splendors: Part Two (Book of Levers), Action at a Distance* (1976), a acção era encenada e interpretada simultaneamente. [155] No papel feminino principal, Rhoda (Kate Manheim) passava por todas as sequências fazendo perguntas (com a sua voz gravada) que o autor certamente não faria a si próprio durante o processo de escrita: "Por que me surpreendo quando escrevo, e não quando falo?" "Quantas ideias novas podemos enfiar na cabeça de uma só vez?", e ela própria respondia: "Não se trata de novas ideias, mas de novos lugares para pôr as ideias."

Esse *lugar* era o teatro singular de Foreman. Segundo escreveu no seu prefácio a *Pandering to the Masses*: "A peça evoluiu de tal modo durante os dois meses de ensaios que certas características extrapolaram o espaço cénico um tanto incomum do *loft* que acolhia o

[155] Richard Foreman, *Book of Splendours: Part Two (Book of Levers), Action at a Distance*, 1976.

teatro-histérico-oncológico". Esse espaço era formado por uma sala estreita em que o palco e a área destinada ao público tinham, ambos, pouco mais de quatro metros de largura. O palco media vinte e dois metros de comprimento, os primeiros seis metros ao nível do solo e outros nove metros em abrupta inclinação, e voltava a nivelar-se a cerca de dois metros de altura em relação ao restante comprimento. Paredes corrediças entravam pelas laterais do palco, permitindo introduzir rapidamente uma série de alterações. Esse espaço especialmente construído para o efeito determinava o aspecto pictórico da obra: objectos e actores apareciam numa sucessão de quadros estilizados, compelindo o público a observar cada movimento enquadrado na moldura do palco.

Os quadros visuais eram acompanhados por "quadros sonoros": ruídos perturbadores reproduzidos por colunas estereofónicas. A sobreposição de vozes e sons gravados à acção dos actores visava penetrar a consciência do espectador – as vozes que enchiam o espaço pertenciam, por assim dizer, ao autor a pensar em voz alta. Essas pistas para as intenções por detrás da obra – apresentadas dentro da própria obra – pretendiam deflagrar no público uma interrogação inconsciente análoga. Desta forma, o teatro de imagens atribuía uma importância considerável à *psicologia* do fazer artístico.

Robert Wilson usava a psicologia pessoal de um adolescente autista, Christopher Knowles, como material para as suas produções. Tendo colaborado com Knowles durante muitos anos, Wilson parecia associar o seu extraordinário mundo da fantasia e o uso da linguagem à pré-consciência e à inocência. Além disso, a linguagem de Knowles era muito próxima das "palavras-em-liberdade", tão admiradas pelos futuristas, e sugeria um estilo de diálogo a Wilson. Assim, em vez de considerar o autismo de Knowles um obstáculo à expressão num mundo normal, Wilson utilizava a fenomenologia do autismo como material estético. Os textos das produções de Wilson, escritos em colaboração com a companhia, incluíam erros de ortografia, gramática e pontuação incorrectas como meio de desconsiderar o uso e o sentido convencionais das palavras. As partes faladas eram intencionalmente irracionais ou, reciprocamente, tão "racionais" como qualquer pensamento inconsciente. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto de *A Letter for Queen Victoria*:

1. MANDA ELA ADORAS UMA BOA PIADA SABES. ELA UMA ADVOGADA TAMBÉM.
2. VAMOS LAVAR ALGUNS PRATOS
1. O QUE FAZES MINHA QUERIDA?
2. OH ELA É ASSISTENTE SOCIAL
1. BELA TENTATIVA GRACE
2. MANDA NÃO HÁ ACASOS

(Primeiro Acto, Segunda Parte)

Os actores eram designados por números, não por nomes, e frequentemente apareciam objectos (cisterna, rochedo, alface, crocodilo) sem qualquer relação aparente com o que se passava em cena. As obras não tinham início nem fim no sentido tradicional, consistiam numa série de declamações, danças, quadros vivos e sons oníricos ou de livre associação, cada qual podendo ter um breve tema próprio que, no entanto, não se relacionava necessariamente com o que vinha a seguir. Cada parte funcionava como uma imagem, técnica através da qual o dramaturgo expressava uma sensação específica cujo ponto de partida podia ou não ser evidente para o público. No seu prefácio a *Queen Victoria*, por exemplo, Wilson observa que a obra surgiu "de alguma coisa que vi e de alguma coisa que alguém disse". Descrevendo as fontes dos seus materiais, tanto temáticos quanto visuais, explica que a sua primeira decisão de basear a "arquitectura" do palco em diagonais se baseara em duas circunstâncias ocasionais. Primeiro, tinha visto uma fotografia de Cindy Lubar "usando um fato de musselina em forma triangular, com um buraco para a cabeça. Parecia um envelope". Wilson viu essa fotografia como um conjunto de diagonais inscritas num rectângulo. Depois, alguém mencionou uma gola de camisa durante uma conversa, e essa imagem também o remeteu para a forma de um envelope. Como resultado, o palco foi dividido em diagonais e os actores actuavam no sentido dessas diagonais no primeiro acto. O título e as falas iniciais da produção vieram da cópia de uma carta realmente enviada à rainha Vitória ("Gostei da carta porque estava escrita em linguagem do século XIX"): "Não obstante careça da honra de uma apresentação e esteja, a bem da verdade, infinitamente distante de ser seu merecedor, posto que singularmente impróprio para expor-me ao brilho do Vosso sol [...]."

Einstein on the Beach, apresentada pela primeira vez em Julho de 1976, no Festival d'Avigon, depois na Bienal de Veneza e a seguir numa longa *tournée* pela Europa (que não incluiu a Inglaterra), foi finalmente apresentada no Metropolitan Opera House de Nova Iorque. Com base em conversas e imagens que se formavam há já algum tempo na mente de Wilson, a obra exprimia o seu fascínio pelos efeitos da teoria da relatividade de Einstein no mundo contemporâneo. Espectáculo de extraordinárias proporções, a produção de cinco horas reunia o músico Philip Glass e a companhia de Wilson, formada pelos bailarinos Lucinda Childs e Andrew deGroat (que coreografou a obra), Sheryl Sutton e muitos outros, todos os quais haviam já participado na fase inicial da escrita do guião. Cenários elaborados representavam um castelo surrealista, uma sala de tribunal, uma estação ferroviária e uma praia, complementados com torres, um imenso raio de luz que pairava sobre um ponto central do palco e uma "fábrica" do tipo ficção científica, com luzes tremeluzentes e símbolos informáticos. Todos esses elementos cénicos foram concebidos pelo próprio Wilson. A extraordinária música de Philip Glass, em parte electrónica, contribuía para a continuidade infalível da obra, e uma das sequências de dança de Child, em que ela subia e descia obstinadamente pela mesma diagonal durante cerca de meia hora, hipnotizou completamente o público.

Wilson qualificou estas duas obras como óperas, e a sua vontade de "unificação das artes" manifestada nessas produções representou uma contraparte moderna às aspirações de Wagner. *Queen Victoria* e *Einstein* juntaram os talentos de alguns dos mais inventivos *performers* da vertente artística, utilizando também as técnicas "tradicionais" do teatro, do cinema, da pintura e da escultura. A obra de Wilson intitulada *I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating*, de 1977, é mais compacta e sucinta, evitando a extravagância das "óperas" anteriores. Não obstante, a vertente da performance *fringe*, conquanto oscilasse entre a performance artística e o teatro de vanguarda, foi um resultado de ambas.

Ao mesmo tempo, as exigências extremamente complexas e grandiosas das encenações de Wilson fizeram com que a sua obra parecesse mais tradicional do que a maioria das performances artísticas. De facto, se tal escala era sintomática da crescente importância da performance no final dos anos 70, esse aspecto excessivamente teatral também indicava um novo rumo para os anos 80. Não só o próprio Wilson dirigiu obras teatrais usando textos preexistentes – por exemplo, na ópera baseada em *Medeia* de Eurípides (1981), criada em colaboração com o compositor Gavin Bryars, ou em *Hamlet Machine* (1986), de Heiner Muller –, como o próprio texto começou a desempenhar um papel significativo, embora ainda um tanto obscuro, nas suas novas produções. Wilson afirmaria que a sua intenção era atingir um público mais vasto, produzir obras "à escala do grande teatro popular".

A GERAÇÃO DOS MEDIA

Por volta de 1979, a viragem da performance para a cultura popular reflectiu-se no mundo da arte em geral, de modo que, ao iniciar-se a nova década, completou-se o proverbial balanço do pêndulo; por outras palavras, o idealismo anti-*establishment* dos anos 60 e dos primeiros anos da década de 70 tinha sido categoricamente rejeitado. Despontava uma atmosfera muito diferente, caracterizada por pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo, elementos profundamente alheios à história da vanguarda. É interessante notar que a geração na base dessa reviravolta era basicamente formada por discípulos dos artistas conceptuais que, após terem assimilado as análises dos seus mestres sobre o consumismo e os *media*, tinham optado por quebrar a regra de ouro da arte conceptual (a primazia do conceito sobre o produto), voltando-se da performance e da arte conceptual para a pintura. De um modo geral, a nova pintura era bastante tradicional – de conteúdo figurativo e/ou expressionista –, ainda que integrasse por vezes o imaginário proveniente dos *media*. Acolhendo esse trabalho acessível e mais audacioso, alguns galeristas e os seus clientes novos-ricos, bem como algumas agências de promotores, introduziram no mercado da arte uma nova geração formada

[156]

por artistas muito jovens; pouco tempo depois, por volta de 1982, alguns artistas plásticos tinham deixado o seu estatuto de batalhadores desconhecidos para se transformarem em estrelas milionárias. Assim, o mundo da arte dos anos 80, particularmente o de Nova Iorque, passou a ser muito criticado pela sua atenção desmesurada à imagem promocional do artista e às transacções comerciais das obras de arte.

[157]

O artista-celebridade da década de 80 veio praticamente substituir a estrela de *rock* da década de 70, ainda que a mística dos artistas plásticos enquanto "mensageiros da cultura" indicasse um papel menos marginal do que aquele que tinha sido desempenhado pelas estrelas do *rock*. Na verdade, esse regresso à vertente burguesa estava não só ligado ao carácter extremamente conservador da época em termos políticos, como à entrada na maturidade da geração dos *media*. Educados por vinte e quatro horas diárias de programação televisiva e por um regime cultural de filmes série B e *rock'n'roll*, os artistas performativos dos anos 80 reinterpretaram o velho grito de guerra da destruição das barreiras entre a vida e a arte como uma destruição das barreiras entre a arte e os *media*, visível também no conflito entre a chamada "arte erudita" e a "arte popular". Uma das principais obras a cruzar essas fronteiras foi *United States*, de Laurie Anderson, composição [156] musical com oito horas de duração e formada por canções, narrativas e estratagemas visuais apresentada na Brooklyn Academy of Music em Fevereiro de 1983 (na verdade, tratava-se de um amálgama de breves narrativas visuais e musicais criadas ao longo de seis anos). *United States* era a paisagem plana que a evolução dos *media* tinha deixado para trás: imagens projectadas de desenhos feitos à mão, ampliações de fotografias tiradas da televisão e filmes truncados constituíam um cenário de fundo operático para as canções de Anderson que comparavam a vida a um "circuito fechado" (*clooooosed circle*). Anderson interpretava uma canção de amor, "let *x* be *x*", meio-cantada meio-falada, através de um vocalizador que fazia a sua voz soar como a de um robô, sugerindo uma melancólica mescla de emoções e *know-how* tecnológico. "Superman", canção central no espectáculo, era um pedido de ajuda contra a manipulação da cultura dominadora dos *media*, o grito de uma geração saturada dos artifícios mediáticos.

A cativante presença de Anderson em cena e a sua obsessão pela "comunicação" eram qualidades que lhe permitiam alcançar vastos segmentos do público. Na verdade, em 1981 tinha assinado um contrato com a Warner Brothers (EUA) para a produção de seis discos, de forma que, no que dizia respeito ao público, *United States* assinalou o "nascimento" da performance para a cultura de massas. Ainda que, em finais dos anos 70, a hierarquia institucional do mundo das artes já tivesse reconhecido a performance como um meio independente de expressão artística, no início da década seguinte entrou no mundo comercial.

[156] Laurie Anderson, *United States*, partes 1 e 2, Brooklyn Academy of Music, 1983.

[157] Eric Bogosian numa das suas primeiras apresentações de cabaré no papel de "Ricky Paul", Snafu Club, Nova Iorque, Agosto de 1980.

Dois outros artistas nova-iorquinos estabeleceram os precedentes dessa viragem: Eric Bogosian e Michael Smith iniciaram as suas carreiras no final dos anos 70 como humoristas de casas nocturnas na baixa de Manhattan e, cinco anos depois, tendo-se tornado célebres, apareciam do "outro lado da barreira", ao mesmo tempo que mantinham o título sempre paradoxal de *performers*. Além disso, o seu êxito evidente estimulou os inúmeros *disco clubs* que abriram nos cinco anos seguintes a adoptarem a performance como uma das suas atracções principais, ajudando a criar e a difundir um novo género: o cabaré artístico.

Eric Bogosian, actor por formação que actuava no circuito das artes, estreou-se na tradição das performances solo, tomando por modelos Lenny Bruce, Brother Theodore e Laurie Anderson. Criou uma série de personagens originárias da rádio, da televisão e [157] dos cabarés da década de 1950; começando em 1979 com "Ricky Paul" – artista de teatro de variedades rufião e machista, de humor sujo, ultrapassado e deturpado –, em meados dos anos 80 acrescentou novas personagens que formavam uma galeria de típicos machões norte-americanos: coléricos, em geral violentos ou incorrigivelmente submissos. Apresentados em extraordinárias performances individuais com títulos como *Men Inside* (1981) ou *Drinking in America* (1985/6), os seus retratos traduziam uma crescente diatribe contra uma sociedade indiferente. Interessado tanto na forma como no conteúdo, os retratos de Bogosian extraíam o que havia de melhor na performance – o enfoque visual e as apropriações dos *media* (que estavam então na moda) –, sendo trabalhados com o refinamento e a confiança de um actor talentoso. A sua estratégia consistia em "enquadrar" cada personagem, enfatizando os clichês e as convenções das técnicas manipuladoras de representação, criando ao mesmo tempo "imagens" duras e solitárias que reflectiam preocupações semelhantes às dos seus companheiros mais voltados para a "arte erudita". Essa combinação, como no caso de Anderson, atraiu um público mais amplo, tanto que, em 1982, Bogosian já contava com produtores para as suas actividades de actor e escritor; no ano seguinte, passou a trabalhar com uma agência prestigiada, e pouco depois assinava contratos para filmes e programas de televisão.

No caso de Michael Smith, a transformação não foi tão completa como a de Bogosian, mas Smith foi um dos primeiros exemplos do artista/humorista performativo que, de maneiras distintas, caracterizou os novos rumos da arte no início dos anos 80. Com a sua *persona* cénica "Mike", Smith actuava na fronteira entre a arte da performance e da televisão, produzindo vídeos e performances que associavam os dois géneros. Em *Mike's House* (1982), apresentada no Whitney Museum, construiu-se um estúdio de televisão completo, inclusive com camarim e uma pequena copa-cozinha para o actor, que tinha no centro uma "sala de estar". Em vez de actuar em pessoa, Smith aparecia num vídeo de meia hora nessa "sala de estar"; *It Starts at Home* mostrava Mike ao telefone [158] com o seu detestável "produtor" Bob (na verdade, a voz de Bogosian), discutindo a possibilidade de realizarem uma fantástica comédia para a televisão.

Essa imagem do artista performativo que sonha tornar-se uma celebridade no universo dos *media* captava perfeitamente a ambivalência do próprio artista performativo: como fazer a passagem sem perder a integridade e a protecção – para explorar um novo território estético – do mundo da arte. Não que o facto de ser descoberto pelos *media* fosse o único objectivo dos novos *performers* humoristas que se apresentavam todas as noites no East Village de Manhattan, em clubes como The Pyramid, 8 BC, The Limbo Lounge e Wow Café, ou na "montra institucional" do bairro, o PS 122 (os principais espaços de apresentação do cabaré artístico entre 1980 e 1985). Pelo contrário, optaram por criar novos espaços, distanciando-se dos locais e *performers* mais estabelecidos. Criavam obras

[158] Karen Finley ataca a domesticidade urbana em *Constant State fo Desire*, representação teatral a solo apresentada no The Kitchen Center, Nova Iorque, 1986.

[159]

menos elaboradas e mais rápidas que exploravam as fronteiras entre a televisão e a vida real, sem deixar entrever qualquer preferência por esta ou aquela. Recicladores dos media pós-*punks* e *connoisseurs* da cultura de massas, criaram a sua própria versão do cabaré artístico inspirados no estilo enérgico dos antigos programas de televisão e dos espectáculos de variedades em que se percebia, aqui e ali, um tom sórdido que se adequava bem à paródia.

Apesar da insegurança de trabalhar em contextos nos quais havia poucas garantias
de um público atento, e do facto de os clubes procurarem apenas o lucro, o que pressio-
nava os artistas a atrair um público cada vez maior, muitos deles apresentaram traba-
lhos fascinantes. John Kelly criou minidramatizações da angustiada biografia do artista
[158] Egon Schiele; Karen Finley desafiou a passividade do seu público com temas intimidan-
[159] tes abordando o excesso e a privação sexual; e Anne Magnusson satirizou várias estrelas
das telenovelas. Outros, como The Alien Comic (Tom Murrin) e Ethyl Eichelberger,
tinham anos de experiência no teatro experimental quando tomaram o caminho mais
[160] vigoroso e menos sofisticado do seu novo trabalho. O humorista de Murrin era um

[159] Ann Magnusson, *Christmas Special*, The Kitchen Center, Nova Iorque, 1981.

[160]

exímio contador das histórias memoráveis do East Village, que debitava em ritmo acelerado; Eichelberger levou o seu espectáculo com *drag queens* além da preocupação com o travestismo, transportando-o para o campo do romance e da sátira com a sua colecção de divas históricas e histéricas, de Nefertiti e Clitemnestra a Elizabeth I, Carlota do México e Catarina, a Grande. Na verdade, em muitos casos, a particularidade das performances apresentadas nos clubes nocturnos tinha a vantagem de definir certos limites: o resultado era uma obra incomum na pertinência dos seus objectivos e na lucidez da sua execução.

John Jesurun, cineasta, escultor e ex-assistente de produção televisiva, foi um dos que beneficiaram desse contexto; o seu sucesso deveu-se a "circunstâncias reais" (uma discoteca comercial) e ao público "real", pertencente, tal como ele, à geração dos *media*. A sua obra *Chang in a Void Moon* (Junho 1982-83), uma espécie de "folhetim cinematográfico", apresentada em episódios semanais no Pyramid Club, utilizava técnicas de

[160] Tom Murrin em *Full-Moon Goddess*, de sua autoria; peça em um acto, com a duração de dez minutos e em ritmo acelerado; os figurinos compunham-se de "coisas encontradas na rua"; PS122, Nova Iorque, 1983.

[161]

palco adaptadas do cinema: panorâmicas, *flashbacks* ou elipses. Jesurun não se limitava a apresentar imagens retiradas dos *media* ou a manter a “arte erudita” circunscrita à cultura dominante. Pelo contrário, mergulhava no cinema e na televisão, contrapondo as realidades de celulóide com as de carne e osso, ou, como ele próprio dizia, “justa-[161] pondo o discurso da mentira e da verdade”. Em *Deep Sleep* (1985), por exemplo, quatro personagens ficavam inicialmente no palco enquanto outras duas surgiam, a grandes dimensões, em telas suspensas nas duas extremidades do espaço cénico. Uma por uma, todas iam “entrando” no filme, como génios pelo bocal de uma lamparina, até que uma figura solitária permanecia no palco para controlar e operar o projector. Em *White Water* (1986), actores ao vivo e “cabeças falantes”, em vinte e quatro monitores de circuito fechado que cercavam o público, travavam uma batalha verbal de noventa minutos sobre a ilusão e a realidade. Cronometrado ao segundo, a fim de que os diálogos ao vivo e os pré-gravados se combinassem perfeitamente, o “videoteatro” de Jesurun constituiu um indicador da sua época, pois tal encenação *high-tech* reflectia não só a mentalidade mediática predominante, como a nova teatralidade da performance.

[161] O teatro *high-tech* de John Jesurun confunde as fronteiras entre *media* e vida real. Em *Deep Sleep*, apresentada no La Mamma, Nova Iorque, em 1986, um jovem é aprisionado num filme e não pode voltar à realidade de carne e osso.

[162]

DE VOLTA AO TEATRO

Em meados da década de 80, a completa aceitação da performance como “entretenimento de vanguarda” moderno e divertido (a revista de grande circulação *People Magazine* chamou-lhe a forma de arte por excelência dos anos 80) deveu-se em grande parte à sua viragem para os *media* e para o espectáculo a partir de 1979. Mais acessível, a performance voltava a sua atenção para o cenário, os figurinos e a iluminação e ainda para modos de expressão mais tradicionais e conhecidos, como o cabaré, o teatro de variedades, o teatro tradicional e a ópera. Em grande ou pequena escala – num teatro lírico como a Brooklyn Academy of Music ou num “palco aberto” e intimista, como os Riverside Studios de Londres –, a encenação dos efeitos era uma parte muito importante do todo. É interessante notar que a performance veio preencher a lacuna entre entretenimento e teatro e que, em certos casos, revitalizou o teatro e a ópera.

Na verdade, o regresso às chamadas belas-artes, por um lado, e a exploração dos recursos do teatro tradicional, por outro, permitiram que os artistas da performance tomassem emprestados elementos pertencentes a ambos para criarem um novo híbrido. Ao “novo teatro” concedeu-se a licença de incluir todos os materiais e meios de expressão, de usar a dança ou o som para concretizar uma ideia ou de encaixar um filme no meio de um texto, como em *Dreamland Burns* (1986), do Squat Theater. Inversamente, a “nova perfor- [162]

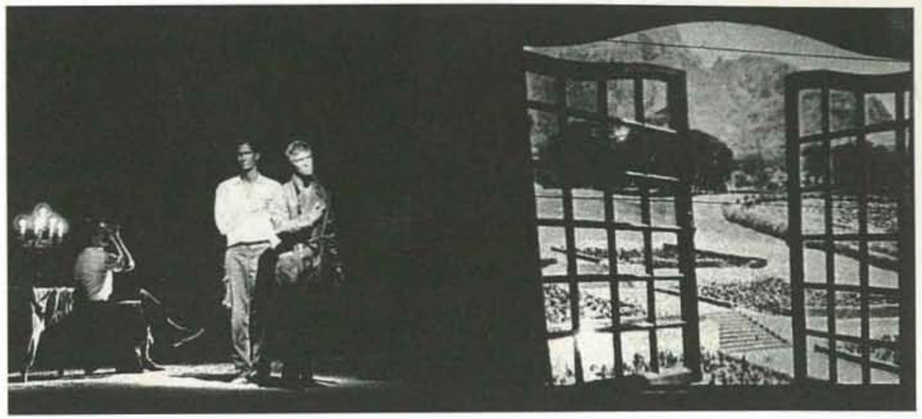
[162] *Dreamland Burns*, do Squat Theater, 1986, escrita por Stephan Balint, começava com um filme de vinte minutos em que se mostrava a mudança de uma jovem para o seu primeiro apartamento, terminando com a redenção urbana num cenário de “filme de suspense”.

[163]

mance" ficou com a liberdade de ostentar refinamento, estrutura e uma narrativa, como em *Café Vienna* (1984), de James Neu, obra que, além do seu palco inusitadamente disposto em camadas (desfeitas, parte por parte, ao longo da acção), tinha por principal singularidade um guião plenamente desenvolvido. Outras obras, incluindo as viagens autobiográficas de Spalding Gray por paisagens do seu passado, como *Swimming to Cambodja* (1984), e *Trilogy* (1973-), criada com Elizabeth LeCompte, inicialmente apresentadas no Performing Garage (um teatro experimental), tiveram posteriormente mais público no circuito das performances do que no circuito do teatro.

Na Bélgica, as performances extremamente teatrais de Jan Fabre, tais como *Isto é teatro,* [163] *como era de esperar e prever* (1983) ou *O poder da loucura teatral* (1986), misturavam abertamente actuação expressionista e violência, tanto física como metafísica, com um repertório de imagens extraídas de artistas como Kounellis e Marcel Broodthaers. Caracterizada por efeitos cénicos complexos e muita acção, opressiva e frequentemente repugnante - numa cena de *Loucura teatral*, rãs que saltavam pelo palco eram cobertas por camisas brancas e, depois, visivelmente pisadas pelos actores, deixando as peças de roupa ensanguentadas -, a obra de Fabre formava um híbrido de recortes visuais da performance e representações de estados psicológicos intensos extraídos da literatura e do teatro.

[163] Jan Fabre, *O poder da loucura teatral*, 1986, melodrama extremamente estilizado sobre o romance e a violência sexual nos anos 80, tendo por fundo projecções de *slides* que reproduziam pinturas maneiristas.



[164]

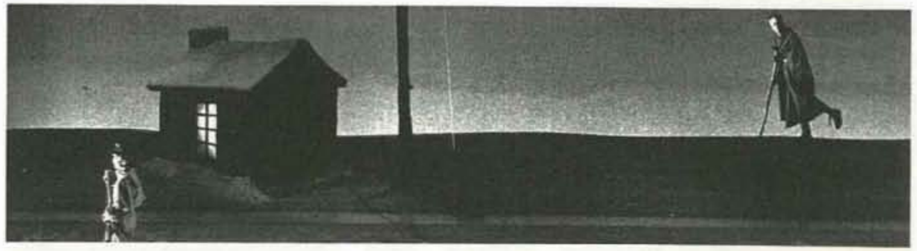
Em Itália, vários jovens artistas entre vinte e vinte e poucos anos "educados" por Fellini e pelos filmes e séries norte-americanos, bem como pelos espectáculos de Robert Wilson (cuja obra foi vista mais regular e extensivamente na Europa do que no seu país, os Estados Unidos) e, com menor frequência, de Laurie Anderson, foram os entusiasmados criadores de um género designado *La Nuova Spettacolarità* pela imprensa, ou teatro multimédia pelos seus proponentes. Em Roma e Nápoles, era o espectáculo da própria cidade que constituía o pano de fundo das primeiras obras de La Gaia Scienza e Falso Movimento, os dois grupos mais activos. Fundado em 1977, o grupo Falso Movimento, criou inicialmente pequenos eventos e instalações que abordavam a linguagem e o cinema, ainda na linha estética dos anos 70. Por volta de 1980, já o grupo se voltara resolutamente para o teatro, usando o proscénio como um amplo panorama para as suas "paisagens metropolitanas", com todo o tipo de referências aos *media*. Procurando "transformar o palco num ecrã de cinema", *Tango Glaciale* (1982), com duração de uma hora, utilizava uma grande variedade de estilos dentro de um único espaço teatral (representando os diferentes níveis e partes de uma casa, piscina e jardim incluídos). Desde referências gregas clássicas até uma sequência de romantismo piegas na qual o marinheiro encarnado por Gene Kelly em *On the Town* actuava ao lado do

[164] Grupo Falso Movimento, *Otelo*, apresentada pela primeira vez no Castel Sant'Elmo, em Nápoles, 1982. Tributo do teatro multimédia à ópera de Giuseppe Verdi, transformava o palco numa tela de cinema, com fotografias, filmes e cenários dentro de cenários.

saxofonista de Robert de Niro em *New York, New York*, a obra pretendia estabelecer um [164] imaginário arquetípico contemporâneo no contexto do palco. *Otelo* (1984), obra criada com o compositor Peter Gordon, inspirava-se na ópera de Giuseppe Verdi, e não no texto de Shakespeare. A performance, porém, não lembrava nenhuma das duas obras, excepção feita à partitura de Gordon que se fundava na do seu precedente histórico, apropriando-se dos elementos folclóricos do compositor italiano para introduzir nas suas melodias grandes efeitos acústicos e colagens electrónicas, criando uma fascinante mistura de velhos e novos sons. A sucessão de imagens era, mais do que nunca, cinematográfica: desta vez, a fonte das imagens evocativas residia em *Casablanca*, de Curtiz, *Querelle*, de Fassbinder, e *Amarcord*, de Fellini.

La Gaia Scienza, grupo igualmente entusiástico nas suas colaborações e referências eclécticas ao cinema, à arquitectura, à dança e à recente arte da performance, tinha uma orientação coreográfica mais acentuada do que o Falso Movimento. Mímica e movimentos mecânicos que imitavam marionetas, figurinos em *trompe l'oeil*, objectos de cena sobredimensionados e iluminação orquestrada, além de cenários que se abriam de dentro para fora, formavam a base do seu teatro visual. *Cuori Strappati* [Corações despedaçados] (1984), obra com duração de uma hora e música de Winston Tong e Bruce Geduldi, era uma peça de teatro que misturava extractos de filmes e o humor típico do cinema mudo.

Da mesma maneira, os grandes centros europeus testemunharam um florescimento do teatro-performance. Explorando a liberdade absoluta de que o criador gozava no campo da performance, os artistas enriqueceram o seu trabalho com um número aceitável de elementos teatrais, o que lhes permitia alcançar um público mais amplo. Na Polónia, os sete elementos do grupo Akademia Ruchu, influenciados pela obra política e expressionista de Tadeusz Kantor na década de 70, dedicaram-se também à performance teatral. Menos afectada pelos *media* do que os seus contemporâneos de outros países, o que era compreensível, a Akademia Ruchu ainda assim demonstrou um conhecimento aprofundado da história do cinema europeu, combinando ideias e movimento. Em Outubro de 1986, este grupo apresentou-se no Almeida Theatre, em Londres, com duas peças: *Sono* e *Cartago*.



[165]

Em Espanha, por outro lado, o grupo La Fura dels Baus floresceu graças à recente conquista de liberdade política. Formado por doze actores que incluíam pintores, músicos, *performers* profissionais e amadores, La Fura produziu obras como *Suz o suz* (1986) e *Accions* (1986), que exploram, com ousadia e de forma provocatória, cenas bacanais de violência, de morte, e da vida após a morte, evocando as obras dos grandes pintores espanhóis do século XVII, com as suas paisagens dramáticas e a sua intensidade religiosa, e a iconografia do cinema surrealista, nomeadamente de Buñuel. Arianne Mnouschkine e o Théâtre Soleil, em França, tão provocadores na década de 70, procuraram uma nova inspiração na performance dos anos 80, e o grupo belga Epigonen causou um impacto igualmente profundo.

A linha divisória entre o teatro tradicional e a performance tornou-se assim indistinta, ao ponto de os críticos de teatro começarem a escrever artigos sobre a performance, apesar de a terem ignorado quase totalmente até 1979, deixando a análise dessas obras a cargo dos críticos de artes plásticas ou da música de vanguarda. Não obstante, foram obrigados a reconhecer que o material e as suas aplicações tinham origem na arte da performance e que o dramaturgo/*performer* ostentava, de facto, uma formação de artista. Até porque não havia, no teatro contemporâneo, nenhum movimento comparável ao qual se pudesse atribuir a energia daquelas novas obras. Da mesma forma, não ocorrera qualquer revolução no âmbito da ópera que sugerisse que o entusiasmo de tantas óperas caracterizadas pela sua arquitectura visual audaciosa e complexidade musical, viesse de outra fonte que não a história recente da performance.

[165] Cena de *The Civil Wars: A tree is best measured when it is down*, de Robert Wilson, parte concebida por Roterdão.

[166]

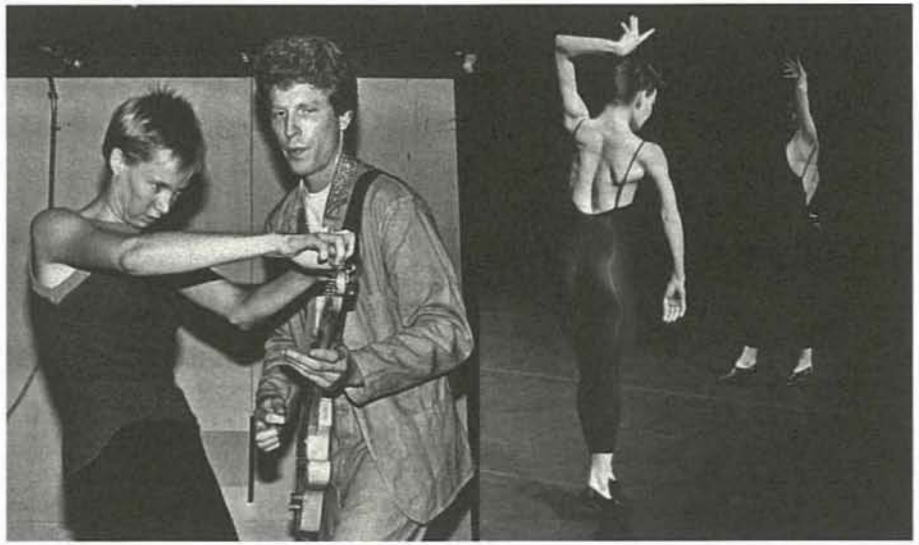
Foi *Einstein on the Beach* (1976), de Robert Wilson e Philip Glass, que, nos anos 80, inspirou a criação de novas óperas e *Gesamtkunstwerke* de grande escala, começando por *Satyagraha* (1982) e *Akhnaten* (1984), ambas do próprio Glass, dirigidas e encenadas por Achim Freyer, o dinâmico director da Ópera de Estugarda. As duas últimas obras referidas e *Einstein* foram apresentadas pelo mesmo director em 1987 como uma trilogia. [166] *Gospel at Colonus* (1984), de Bob Telson e Lee Breuer, operava um retorno à tragédia grega através de uma reunião religiosa acompanhada por *gospel*, clamores de glória e palmas; a história controversa de Malcolm X foi contada através de canções dramáticas pelo compositor Anthony Davis na sua encenação de *X* (1986). Num estilo muito diferente, Richard [167] Foreman criou uma insólita comédia musical sobre os anos 80, *Birth of a Poet* (1985), em colaboração com a escritora Kathy Acker, o pintor David Salle e o compositor Peter [75,76] Gordon. A obra devia tanto a *Relâche*, de Picabia – luzes brilhantes ofuscavam o público e os actores percorriam o palco em carrinhos de golfe –, como ao musical *Hair*, dos anos 60: os protagonistas com calças boca-de-sino, cabelos longos e faixas em volta da cabeça cantavam o sexo e a arte, porém com o cinismo consumista dos anos 80 e na prosa frequentemente obscena de Acker. *Birth of a Poet*, com cenários e interpretação brilhantes, foi apresentado num palco que mudava de forma aproximadamente a cada cinco minutos e representou uma resposta directa ao entusiasmo da década de 80 pelas obras de colaboração; na verdade, entusiasmo por meios através dos quais os artistas mais conhecidos pudessem criar, devido à sua colaboração, eventos estimulantes.

[166] *Gospel at Colonus* (1984), de Bob Telson e Lee Breuer, combinava o teatro clássico com o *gospel* norte-americano.

[167]

Embora o termo "ópera" nem sempre fosse adequado para definir esse tipo de musicais de grande apelo visual, a sua opulência era verdadeiramente operática; ofereciam as condições necessárias tanto para intérpretes com qualidades vocais fora do comum, como para cantores líricos de renome. *Great Day in the Morning* (1982), de Robert Wilson, com a colaboração da célebre soprano norte-americana Jessye Norman, era uma apresentação teatral de espirituais negros. Jessye Norman cantava diante de um cenário em constante mutação, concebido, nas palavras de Wilson, "para que as imagens nos ajudassem a ouvir e o canto nos ajudasse a ver". *The Civil Wars: A tree is best measured when it is down* (1984), criada por [165] Philip Glass e outros compositores, incluindo David Byrne, dos Talking Heads, era, pelo contrário, uma ópera imponente. Espectáculo de doze horas cujas diferentes partes foram concebidas por cinco países (Holanda, Alemanha, Japão, Itália e Estados Unidos), reflectindo essa contribuição, destinava-se a ser estreada no Festival Olímpico das Artes, em Los Angeles. Embora nunca tenha sido integralmente apresentada, as suas partes individuais constituíam um repertório monumental de imagens da Guerra da Secessão norte-americana, misturadas, por exemplo, com fotografias de guerreiros samurais japoneses da mesma época. Era um verdadeiro painel histórico-visual em câmara lenta, repleto de homens e mulheres com a altura de edifícios, personagens históricas como o general Lee, Henrique IV, Karl Marx e Mata Hari, além de animais da arca de Noé – elefantes, girafas, zebras e tigres. Wilson queria que a sua "história do mundo" atingisse um público vasto e popular. "O espectáculo deve ser como os concertos de *rock*", observou Wilson, lembrando-se da primeira vez que assistira a um desses concertos. "Eles são as grandes óperas do nosso tempo."

[167] *Birth of a Poet*, de Richard Foreman, com o texto quase obsceno, imagens surrealistas e indignação ruidosa do público evocava o espírito de *Relâche*, de Picabia.



[168] Karole Armitage, *Drastic Classicism*, 1980, com Rhys Chatham. [169] Molissa fenley, *Hemispheres*, 1983: combinação de alta velocidade e coreografia baseada na forma do corpo.

[168,169]

TEATRO-DANÇA

Não surpreende que a dança tenha acompanhado essa evolução, distanciando-se dos fundamentos intelectuais das experiências dos anos 70 e produzindo obras, por sua vez, mais tradicionais e ligadas ao entretenimento. Renovado o interesse por corpos perfeitamente treinados, figurinos elegantes, iluminações e cenários de fundo, bem como pela narrativa, os novos coreógrafos apropriaram-se do que tinham aprendido com a geração anterior e "acumularam" aquelas lições, juntando movimento natural e coreografia de padrões geométricos com técnicas do *ballet* clássico e outros movimentos identificáveis adoptados do vasto universo da dança. Mantiveram igualmente dos anos 70 a prática de trabalhar em estreita colaboração com artistas plásticos e músicos, o que se traduziu em belos cenários pintados por artistas da "geração dos *media*" e música ritmicamente carregada, mistura de *punk*, *pop* e música serialista.

Karole Armitage, antiga aluna de Cunningham e Balanchine, personificava esse estado de espírito extrovertido. Bailarina de corpo espadaúdo e harmonioso, juntou-se ao músico e compositor Rhys Chatham e utilizou as suas "guitarras desafinadas" para criar uma coreografia exprimindo toda a sensibilidade do momento. *Drastic Classicism* (1980) – [168]
colaboração que incluía Charles Atlas, responsável pelo cenário, combinava as estéticas *punk* e *new wave*, com o seu *glamour* irreverente, sofisticação *pop*, o cromatismo cénico em que predominavam o negro e o púrpura, e as manchas fosforescentes em tons de verde e laranja. Representava também um equilíbrio entre a abordagem clássica e a abordagem anárquica da dança e da música: bailarinos e músicos chocavam literalmente no palco; os primeiros esbarravam nos segundos, que mal se conseguiam manter em pé mas continuavam a tocar, criando uma barreira de som e obrigando os bailarinos a criar movimentos "mais altos" (inspirados, por sua vez, em Cunningham e Balanchine), capazes de acompanhar a crescente intensidade da música. Da mesma maneira, Molissa Fenley ignorou a estética minimalista e passou directamente para a dança dos anos 80, com movimentos incrivelmente rápidos e ininterruptos, próprios para corpos muito bem treinados como o dela – que era ginasta e bailarina –, que ilustrou em obras como *Energizer* (1980), vertiginoso discurso sobre a colocação de braços, cabeças e mãos. Em *Hemispheres* (1983), [169]
apropriou-se de um banco de imagens de movimentos de dança evocando um qualquer hieróglifo egípcio ou o friso dos guerreiros gregos; as palmas das mãos ficavam viradas para cima, como na dança indiana clássica, ou os cotovelos contorcidos, como numa reverência balinesa, enquanto o movimento dos quadris fazia lembrar o gingado do samba. Com música especialmente composta por Anthony Davis, *Hemispheres* (em alusão ao cérebro) pretendia ser uma conciliação dos opostos: presente/passado, análise/intuição, clássico/moderno. A natureza essencialmente física da obra tornava-a ao mesmo tempo difícil para o bailarino e atraente para o grande público.

Bill T. Jones e Arnie Zane encontraram outra maneira de atingir o grande público, rompendo com outro tabu dos anos 70, o duo coreográfico. Em conjunto, tentaram dar nova forma ao *pas de deux*, a base da dança clássica, e obtiveram a chave nas próprias características da sua parceria: alto, com uma estrutura óssea talhada como uma escultura de madeira africana, Jones media mais trinta centímetros do que Zane, que, tanto pela sua personalidade

[170]

como pelo seu físico, lembrava uma personagem de Buster Keaton saída do teatro de variedades. Jones era bailarino lírico de formação profissional e Zane um fotógrafo que se tornara bailarino aos vinte e cinco anos de idade. A combinação das suas coreografias baseava-se na ênfase do movimento e em efeitos teatrais elaborados, enquanto a relação sugerida pela sua parceria conferia aos primeiros trabalhos um carácter [170] autobiográfico intimista. Obras como *Secret Pastures* (1984), porém, transcendiam o aspecto pessoal: interpretada por uma companhia formada por catorze bailarinos, a obra narrava a história de um professor louco e dos seus macacos, tendo por cenário uma praia cheia de palmeiras criado pelo artista multimédia Keith Haring, a música divertida e excêntrica de Peter Gordon e figurinos irrepreensíveis concebidos pelo estilista Willi Smith. Com essa parafernália, a obra atravessava a ponte entre a alta e a baixa cultura, acrescentando a diversidade da vanguarda à natureza acessível da dança norte-americana moderna, como a de Jerome Robbins ou Twyla Tharp. O principal objectivo para esses coreógrafos, era "informar a cultura popular" e não "ser informado pela cultura *pop*", e *Secret Pastures* tinha a pretensão autoproclamada de ser um exemplo do *pop* de vanguarda.

Por outro lado, vários bailarinos continuaram a trabalhar segundo as directrizes mais esotéricas traçadas pela geração anterior, ainda que também acrescentassem figurinos, iluminação e temas dramáticos às suas criações. Ishmael Houston Jones usou a improvisação como motivo coreográfico principal em obras como *Cowboys' Dreams and Ladders* (1984), que criou em conjunto com o artista plástico Fred Holland; em *TV Love* (1985), Jane Comfort encenou as suas repetições características e o seu fascínio pela linguagem como base rítmica da coreografia, numa sátira aos debates televisos. Blondell Cummings em *The Art of War/9 Situations* (1984) associava o silêncio e o som, gestos, imagens de vídeo e textos pré-gravados em danças semi-autobiográficas e intimistas que

[170] *Secret Pastures*, de Bill T. Jones e Arnie Zane, 1984, com Jones no papel da criatura fabricada pelo professor louco (Zane), sinalizava a volta à narrativa e ao *décor* na dança dos anos 80.

[171]

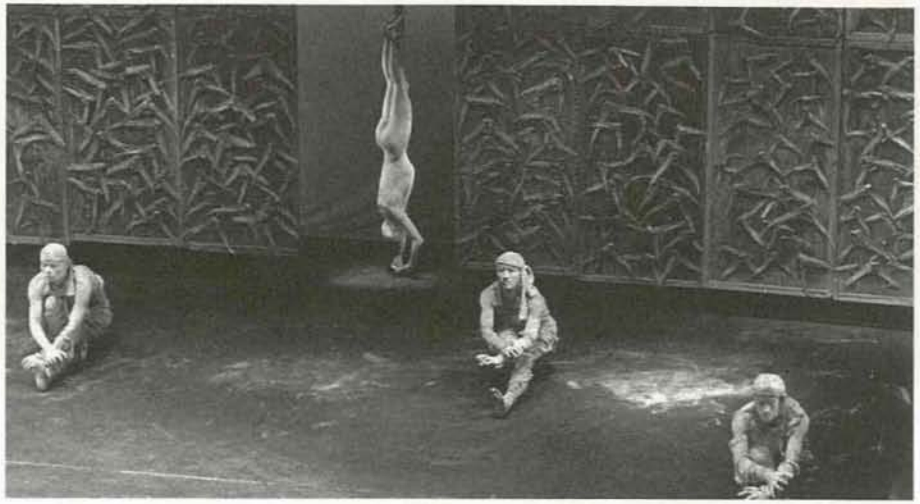
iluminavam aspectos da cultura negra e do feminismo, ao mesmo tempo que se referia a um livro homónimo escrito no século VI a.C. Tim Miller recriou, por exemplo, breves cenas da sua infância em *Buddy Systems* (1986), onde a dança servia para pontuar ou neutralizar estados emocionais, ou para ligar um gesto do corpo a outro. Stephanie Skura, por sua vez, cobriu todo o território da dança com paródias da sua história recente: *Survey of Styles* (1985) era quase um *quizz show*, tendo por tema do jogo de adivinhas os movimentos dos coreógrafos dos anos 70 e 80.

O ponto máximo do teatro-dança foi alcançado por Pina Bausch e pelo seu Tanztheater Wuppertal. Adoptando como modelo o vocabulário liberal dos anos 70 – do *ballet* clássico aos movimentos naturais e à repetição –, Bausch fez experiências no teatro visual em escala semelhante à de Robert Wilson. Combinando-as com o tipo de expressionismo extático associado ao teatro do Norte europeu (herdado da Alemanha de Bertolt Brecht, Mary Wigman e Kurt Joos), instaurou, assim, um teatro dramático e arrebatador que era, ao mesmo tempo, uma forma de dança dramática e visceral. Sem chegar a configurar verdadeiras narrativas (ainda que os bailarinos gritassem palavras uns para os outros), a coreografia de Bausch explorava ao mínimo detalhe a dinâmica entre mulheres e homens – extática, combativa e eternamente interdependente – em diversas linguagens corporais determinadas pelos membros da sua companhia, todos

[171] *Kontakthof*, de Pina Bausch, 1978. Coreografia repetitiva, com os bailarinos dispostos em linha, que acompanha o estudo da gestualidade do quotidiano.

de expressão extraordinariamente individual. As mulheres – de cabelos compridos, poderosas e exóticas, de formas e tamanhos variados – e os homens – igualmente diferentes em aparência e tamanho – executavam movimentos repetitivos, obsessivos e fastidiosos, repetidos ao longo de várias horas, como diálogos comportamentais entre os dois sexos. Caminhando, dançando, caindo, empertigando-se, homens e mulheres seguravam-se uns aos outros e atropelavam-se, acariciando-se e torturando-se mutuamente em cenários extraordinários. Em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehort* [Ouviu-se um grito na montanha] (1984), o palco estava coberto por alguns centímetros de poeira; em *Arien* (1979), por centímetros de água. [171] Em *Kontakthof* (1978), um salão de baile com um pé-direito alto enquadrava uma coreografia fascinante, reproduzindo fielmente os gestos dos homens e das mulheres em situações de pouco à-vontade; endireitar a gravata/ajustar a alça do *soutien*, puxar o casaco/ajeitar a combinação, tocar na sobrancelha/pentear o cabelo, e assim por diante, até que o ciclo de movimentos, infinita e ritmicamente repetido, primeiro pelas mulheres e depois pelos homens, e em seguida juntos, em diversas combinações, criava a sua própria dinâmica estonteante.

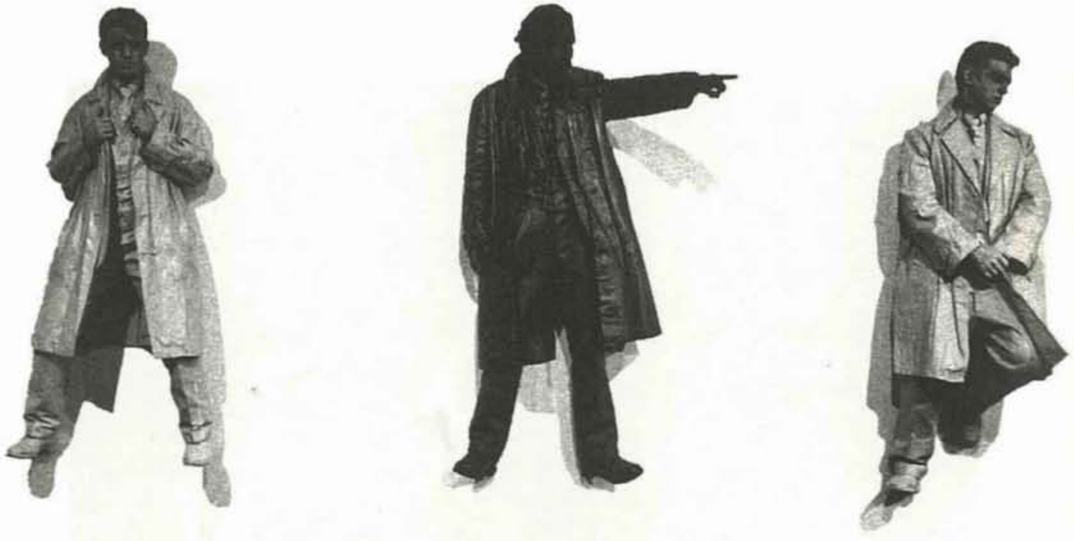
Com uma dimensão ritualística que lembrava a *body art* europeia dos anos 60 e o simbolismo atribuído aos elementos "terra" e "água", o teatro-dança de Bausch era a antítese do trabalho de cariz mediático que provinha dos Estados Unidos. Lentas, penetrantes, quase fúnebres, em tons castanhos, negros, cremes e cinza, as suas danças fugiam à aceitação fácil e ao prazer imediato. Igualmente intemporal e incansavelmente físico era o teatro-dança japonês butô, termo quase intraduzível que significa aproximadamente "passo ou dança negros", coreografia de movimentos lentos e gestos exagerados, às vezes justapostos por uma música estranhamente desajustada e noutros momentos executados em profundo silêncio. Austeros e misteriosos, os praticantes do butô procuravam, no mesmo espírito da filosofia zen, a iluminação espiritual através de um treino físico rigoroso. Apresentavam-se frequentemente nus, com a pele coberta de argila branca ou cinzenta, e a impressão passada por essas figuras imóveis, contorcidas, era a de que eram em parte fetos, em parte múmias, simbolizando, assim, o tema escolhido pelo butô: o espaço



[172]

entre o nascimento e a morte. Profundamente ligados às antigas tradições japonesas – tanto as sacerdotais, como as danças bugaku, quanto as magicamente teatrais, como o teatro Nô –, figuras exponenciais como Min Tanaka, Sankai Juku e Kazuo Ono, no Japão, ou Eiko, Komo, Poppo e os Gogo Boys em Nova Iorque, partilham o mesmo fascínio pelo corpo como instrumento de metamorfose transcendental. Uma obra de Sankai Juku intitulada *Jomon Sho* [Homenagem à pré-História – Cerimónia para dois arco-íris e dois grandes círculos] (1984) retrata, em sete partes aleatoriamente ligadas, o ciclo dos eventos cataclísmicos da vida. Os elementos do grupo surgem inicialmente sob a aparência de quatro bolas amorfas que descem do tecto do teatro e acabam por [172] transformar-se em homens adultos, pendurados de cabeça para baixo por uma corda, o que sugere tanto o cordão umbilical como uma forca. Graciosas e grotescas – noutra secção, *To Ji* [Doença incurável], os *performers* correm pelo palco dentro de sacos que lhes imobilizam os braços –, essas performances ritualísticas e solenes remetem para um grande *corpus* de obras icónicas, tanto orientais como ocidentais, cuja poderosa presença física tenta revelar os elementos espirituais da paisagem visual.

[172] O grupo japonês de butô, Sankai Juku, em *Kinkan Shonen*, Nova Iorque, 1984.



[173]

ARTE AO VIVO

No início da década de 80, as grandes companhias de cinema e televisão, particularmente em Nova Iorque, mas também em Sydney e Montreal, tentaram comercializar a performance de estilo cabaré. Em Inglaterra, no entanto, a performance manteve-se teimosamente fiel ao seu projecto de arte ao vivo, feita por artistas plásticos. Diversos artistas aprofundaram aí o poderoso tema da "escultura viva" de Gilbert & George, ainda que motivados por preocupações bastante diferentes e características dos anos 80: o papel da pintura na arte do final do século XX. Com a série *The Living Paintings* (1986), [173] Stephen Taylor Woodrow exprimiu o seu compromisso com a arte ao vivo, que considerava o único meio de expressão contemporânea eficaz. Assim, a pintura viva (por oposição à pintura morta) era composta por três figuras presas a uma parede; pintadas de cinzento ou de preto da cabeça aos pés, mais parecidas com um friso esculpido num imponente edifício público do que com uma pintura, a sua surpreendente imobilidade ao longo de uma apresentação de seis a oito horas só era quebrada de vez em quando, como, por exemplo, quando uma das figuras masculinas se curvava para tocar na cabeça de um visitante. Monumentais, mas ainda assim afins da pintura – as dobras dos seus casacos estavam tão empastadas de tinta que produziam sombras como as de um quadro em *trompe l'oeil* –, estas "pinturas" figurativas encontravam-se em total consonância com as preocupações artísticas da época: imagens icónicas e isoladas. *The Conversion of Post Modernism*, de Raymond O'Daly, obra igualmente monumental e estilizada, também enfatizava o formalismo da pintura (neste caso, destacando a linha do desenho como elemento estruturante do quadro). A sua apresentação de oito horas pretendia realçar a "imobilidade da pintura e do desenho" e transmitir a ideia de que uma pintura "está sempre ali, na parede". Como parte do mesmo Festival de Arte Viva nos Riverside Studios de Londres, no Verão de 1986, onde as figuras de Woodrow foram expostas, o quadro vivo de O'Daly era constituído por duas figuras vestidas de branco, "delineadas" a preto, em volta de um cavalo de espuma de estireno, numa composição [1] baseada no quadro *A Conversão de São Paulo*, de Caravaggio. O título da obra, também inspirado em Caravaggio, pretendia ser uma referência irónica àquilo que O'Daly considerava serem as conversões para-religiosas de artistas e críticos ao movimento pós-modernista então em voga.

Miranda Payne, terceira participante do Festival de Arte Viva, tinha o mesmo desdém pela relação simbiótica entre pintura e comércio e pelos rumos da performance, que se distanciava da arte para adoptar o teatro e o cabaré como meios de expressão. O seu objectivo central era destacar o processo de criação de um quadro; expor-se a si mesma na parede de uma galeria representava um modo enfático de trazer de novo a atenção para a performance no contexto das artes e, ao mesmo tempo, protestar contra a atitude de objecto-à-venda que substituíra a experimentação dos anos 70. *Saint Gargoyle* [174] (1986), cujo título tinha por inspiração as figuras religiosas nos altos nichos das igrejas, era uma "demonstração" da pintura de um quadro com duração de uma hora. Começando com uma parede em branco, enquanto segurava uma caixa de papelão, Payne pendurava as suas ferramentas de trabalho (tesouras, facas, um martelo) em cabides e revelava a fotografia de uma pintura que, uma vez pregada à parede, passava a incluir a própria artista. Em cima de um pedestal, ela desempenhava o papel paradoxal, e fre-

[173] *The Living Paintings*, de Stephen Taylor Woodrow, presos a uma parede sobre as cabeças dos visitantes no Festival de Arte Viva, Riverside Studios, Londres, Agosto de 1986.

quentemente absurdo, da figura na obra pictórica. Quanto aos pintores activos e à sua *action painting*, as obras revelavam explicitamente a exploração do quadro como objecto vivo, visual, pendurado numa parede, e confirmavam implicitamente o incontestável regresso à pintura. Assim, os artistas insistiam em devolver a performance ao contexto artístico, distanciando-a das suas origens mais teatrais e populares. Porém, em Inglaterra e noutros países, muitos artistas ignoravam ambas as tendências e continuavam a produzir obras baseadas nas dos anos 70: Anne Bean e Paul Burwell, com a sua música do Bow Gamelan Ensemble, feita com objectos encontrados e sons do quotidiano, como estalinhos de carnaval, ou Sylvia Ziranek, com solos estilizados sobre a arte de falar inglês, ou Anne Wilson e Marty St James, com o seu dueto sobre a vida do casal.

[174]

[174] Miranda Payne "presa" a uma parede na sua obra *Saint Gargoyle*, Festival de Arte Viva, Riverside Studios, Londres, Agosto de 1986.

IDENTIDADES

[175]

O final da década de 80 ficou marcado por distúrbios políticos e económicos que tiveram um enorme impacto sobre o desenvolvimento cultural em todo o mundo: Wall Street entrou em colapso, o Muro de Berlim foi derrubado, os estudantes lutavam em vão pela democracia na China, Nelson Mandela saía da prisão na África do Sul. Ao mesmo tempo, as minorias batiam-se cada vez mais intensamente por questões de identidade étnica e multiculturalismo.

Embora alguns artistas usassem o termo "multiculturalismo" com um certo desconforto, essa tendência assumiu uma importante dimensão intelectual nos textos da *intelligentsia* afro-americana, inclusivamente entre académicos de renome, como, por exemplo, Cornel West ou Henry Gates Jr. Cada vez mais, os artistas usavam a performance para perscrutar as suas raízes culturais. Em 1990, a exposição "The Decade Show", apresentada no New Museum, no Studio Museum de Harlem e no Museum of Contemporary Hispanic Art, em Nova Iorque, percorreu a vasta gama de identidades étnicas que tinham encontrado uma forma de expressão artística na década de 80, nos Estados Unidos. As fotografias de performances ritualísticas da cubana Ana Mendieta, baseadas no espiritualismo afro-cubano da Santeria, encontravam-se entre as numerosas obras de arte, performances [175] e instalações incluídas nessa exposição espalhada por vários pontos da cidade e da qual também fazia parte *Broken Hearts* (1990), um trabalho de dança-teatro realizado pela coreógrafa Merian Soto e por Pepon Osorio, que criou as instalações.

Em 1991 e 1992, os festivais Next Wave, realizados na Brooklyn Academy of Music, reflectiram uma enorme vontade de abordar estes assuntos. Houve apresentações da grande

[175] Ana Mendieta, *Death of a Chicken*, Novembro de 1972. Mendieta começou a fazer as suas performances ritualísticas (que remetiam para a infância em Cuba) quando ainda estudava na Universidade de Iowa.

produção *Pipes to power* (1992), do Spider Woman Theater, um grupo indígena norte-americano, e obras integrais do grupo Urban Bush Women, da Companhia de Bill T. Jones e Arnie Zane, de David Rousseve e de Garth Fagan, coreógrafos que centravam as suas preocupações tanto nas tradições narrativas da diáspora negra como na cultura popular afro-americana. O Urban Bush Women reconstruiu uma dança circular, chamada "o grito", a partir de desenhos e descrições de danças populares dos redutos de escravos do Sul, enquanto Rousseve misturava textos falados, música *gospel*, *rap* e *jazz* para contar duas décadas de uma história familiar.

Em Londres, a série de performances realizadas no Institute of Contemporary Arts, em 1994, com o título *Let's Get it On: The Politics of Black Performance*, revelou o crescente reconhecimento da natureza multicultural da população britânica. "Os artistas negros estão empenhados na arte ao vivo", explicou a organizadora Catherine Ugwu, "porque esse é um dos poucos espaços disponíveis para expressar ideias complexas sobre identidade." Eram espectáculos híbridos e vibrantes, combinando elementos interculturais, como, por exemplo, o sari tradicional do Sul da Índia, feito com tecido de xadrez, que a artista Maya Chowdhry usava na sua performance a solo, ou as calças desportivas de licra e a camisa de cores brilhantes usadas por uma bailarina clássica de *bharata natyam* numa das colagens coreográficas de Shobana Jeyasingh – por sua vez, já uma mistura de movimentos da dança indiana clássica e da dança moderna. O grupo Moti Roti, de Keith Kahn e Ali Zaidi, realçou o choque entre os estilos artísticos pós-coloniais; um crítico referiu-se ao seu grandioso carnaval de rua, *Flying Costumes, Floating Tombs* (1991), que envolvia centenas de artistas de disciplinas e formações diferentes, como um encontro entre "cinema e teatro, dramaturgia popular e arte erudita, hindi/urdu e inglês; música e fotografia".

Mexicano de nascimento e sediado em Los Angeles, Guillermo Gómez-Peña, um dos fundadores do Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, em 1985, personificou num tom provocatório aquilo que a teoria crítica em voga designava como "o outro"; com o bigode preto e o cabelo esvoaçante típicos de um conquistador mexicano, representou

[176]

satiricamente o ponto de vista do "outro" lado. *Two Undiscovered Amerindians* (1992-94), em colaboração com o escritor cubano-americano Coco Fusco, era um "diorama vivo" em que os dois artistas – usando cocares, saias de palha, armadura de estilo asteca e algemas – se exibiam dentro de uma jaula, em alusão à prática corrente no século XIX de exibir nativos de África ou das Américas.

A expansão da consciência latina inspirou muitos *performers*, entre eles uma parodista de cabaré cubano-americana, Carmelita Tropicana (Alina Troyana), o activista Papo Colo, assim como toda a cena animada em torno do Nuyorican Poet's Café, no

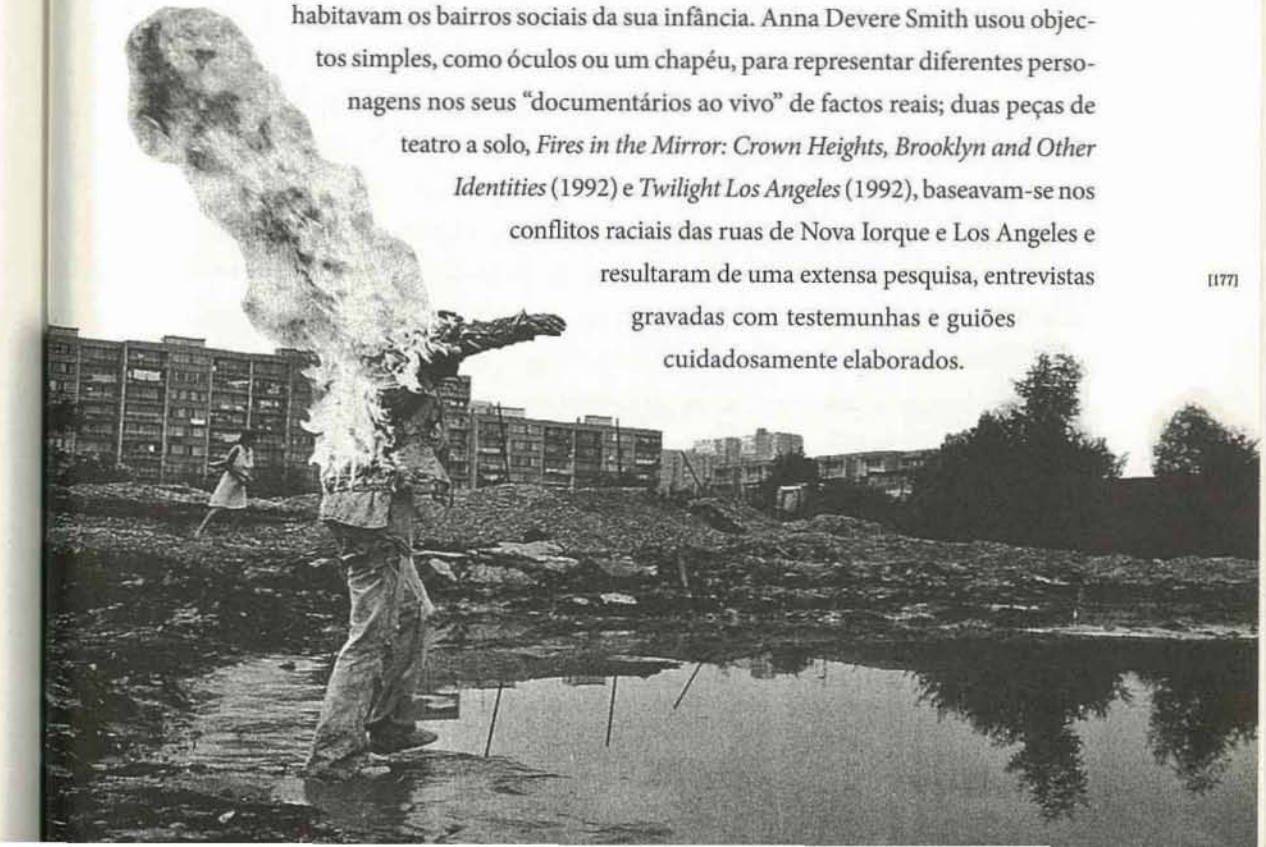
[176] Reza Abdoh, *Quotations from a Ruined City*, Nova Iorque, 1994. O acelerado espectáculo de Abdoh acontecia em vários palcos, obrigando o público a acompanhar a acção em diferentes pontos do teatro.

East Village nova-iorquino. Surgiram novas publicações sobre a história da arte da performance na América Latina, apresentando a um público muito mais vasto as obras de artistas brasileiros, mexicanos e cubanos, como Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Leandro Soto, e propiciando simultaneamente uma compreensão da rica mitologia e da consciência política que se encontravam no cerne das suas obras.

A identidade da "alteridade" criou também uma plataforma para os grupos marginalizados – *gays*, lésbicas, profissionais do sexo, travestis, e até mesmo doentes crónicos e deficientes – desenvolverem um material performativo intencional e profundamente perturbador. O importante grupo activista ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), formado em 1987, levou o público a reflectir sobre a crise na saúde, através de acções diversas como a interrupção de uma sessão da Bolsa de Valores de Nova Iorque ou simulações de mortes diante de laboratórios farmacêuticos. Reza Abdoh, que se definia como "marginal, bicha, seropositivo, artista emigrado de pele escura, nascido no Irão e educado em Londres e Los Angeles", criou eventos teatrais complexos em nada menos do que dez plataformas fragmentadas de um grande armazém no West Side nova-iorquino. A sua última obra, antes de morrer de SIDA aos trinta e nove anos, em
[176] 1995, foi *Quotations from a Ruined City* (1994), uma justaposição de quadros vivos e projecções cinematográficas representando as cidades "devastadas" de Nova Iorque, Los Angeles e Sarajevo e a deterioração de corpos destruídos pela SIDA.

A abordagem pública de temas como o sexo e a morte, além de outros assuntos privados, significou uma declaração de solidariedade artística contra a reacção conservadora do início da década de 1990. O material era inquestionavelmente chocante, até para o mais experimentado dos públicos. Em *Visiting Hours*, instalação apresentada no Santa Monica Museum of Art, na Califórnia (1992), Bob Flanagan, sofrendo de fibrose cística, submetia-se a horas de terapia física excruciante numa cama de hospital. *Strippers* masculinos, *drag queens* e toxicómanos participaram em *Martyrs and Saints* (1993), obra de Ron Athey com uma hora de duração, que incluía autoflagelações cujo grau de violência levou mesmo a que algumas pessoas do público desmaiassem. Em 1996, Elke Krystufek apresentou-se numa banheira cheia de água, masturbando-se com um vibrador, dentro de um espaço cercado por vidro na galeria Kunsthalle, em Viena, diante de centenas de visitantes. Esta mudança de contexto passou a ser o tema dominante do debate académico sobre a arte da performance, sobretudo nos Estados Unidos, mas também na Europa – a performance passara de clubes especializados em sadomasoquismo, ou hospitais, para os locais de eleição do mundo das artes, com títulos de primeira página, artigos especializados, um público mais vasto e críticos com propensão para a teoria.

Mesmo quando essas práticas radicais se tornaram alvo de especulação teórica, o monólogo performativo, iniciado nos finais da década de 70 com a obra de Bogosian, Finley e Gray, cresceu em popularidade ao longo de duas décadas e transformou-se na forma mais duradoura e corrente da performance nos Estados Unidos. A sua estrutura simples e directa tornava-o acessível para o grande público e suscitava o interesse de um amplo espectro de artistas que nele introduziam elementos pessoais. Danny Hoch, por exemplo, acrescentava pantomima e música aos retratos verbais das pessoas que habitavam os bairros sociais da sua infância. Anna Devere Smith usou objectos simples, como óculos ou um chapéu, para representar diferentes personagens nos seus "documentários ao vivo" de factos reais; duas peças de teatro a solo, *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992) e *Twilight Los Angeles* (1992), baseavam-se nos conflitos raciais das ruas de Nova Iorque e Los Angeles e resultaram de uma extensa pesquisa, entrevistas [177]
gravadas com testemunhas e guiões cuidadosamente elaborados.



[177] Tomáš Ruller, *8.8.88*, 1988. As performances deste artista checo fazem muitas vezes referência à repressão política no seu país no período anterior à Revolução de Veludo. Esta obra rememorava a invasão russa de 1968.

Entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, a performance era frequentemente usada como forma de protesto social, mas foi o afluxo de artistas dos países ex-comunistas ao Ocidente que permitiu ver claramente que, no Leste Europeu, a arte da performance tinha funcionado quase exclusivamente como instrumento de oposição política durante os anos de repressão. As apresentações privadas em apartamentos, em terrenos urbanos desocupados ou em centros estudantis serviam como válvula de escape contra as restrições [177] à liberdade de expressão e de movimentação. Em 1985, o artista checo Tomáš Ruller livrou-se de ser condenado à prisão quando o seu advogado usou o termo "artista performativo" (e também a primeira edição deste livro, datada de 1979) num tribunal de Praga, para defender que as suas acções deviam ser consideradas como arte de conteúdo político, e não como protesto político propriamente dito. "O facto de todas as formas de actividade artística terem que ser sancionadas por organizações partidárias nos respectivos comités nacionais é algo que fala por si", comentaria um crítico checo.

Com a ameaça constante de vigilância policial, censura e prisão, era natural que uma grande parte da arte de protesto estivesse relacionada com o corpo. Um artista podia realizar o seu trabalho em qualquer sítio, sem materiais ou sem um *atelier*, e a obra não deixava vestígios. As actividades ritualizadas de Abramovic na ex-República Socialista Federativa da Jugoslávia (actual União da Sérvia e Montenegro), no início da década de 70; os eventos de forte conteúdo erótico de Vlasta Delimar em Zagreb, como *Casamento* (1982), que explorava a ideologia sexista; *Olímpia* (1996), da artista polaca Katarzyna Kozyra, apresentação baseada no quadro de Manet que mostrava a artista num leito de hospital depois de se submeter a sessões de quimioterapia: todas estas manifestações realçavam a autonomia do artista, uma conquista significativa em países que rejeitaram expressamente o individualismo durante mais de meio século. Por volta da década de 90, a desilusão com a perestróica na ex-União Soviética, as guerras nos Balcãs e o caos social e político desencadearam uma atmosfera de cinismo destrutivo. Quando se apresentava em galerias e museus comportando-se como um cão – com coleira, a ladrar, a cheirar os visitantes e, por vezes, fechado numa jaula –, o russo Oleg Kulik representava de forma bastante invulgar a sua concepção sobre a relação Leste/Oeste, nomeadamente no que respeita ao sentimento de inferioridade da população do Leste depois da queda do muro de Berlim. Nas palavras de um crítico: "Pode dizer-se que o Ocidente sente prazer estético em observar o 'cão' russo, mas só se ele não se comportar verdadeiramente como um cão". No ano 2000, os jovens artistas russos passam a estar ligados ao mundo da arte graças à internet. Combinam um retrato irónico da sua própria história com um entusiasmo pelas novas tecnologias, tendência à qual se dá o nome de "classicismo digital". Os *performers* do grupo de música *techno* Novia Akademia apresentaram-se num festival em São Petersburgo usando trajes russos do século XIX. "A identidade do Leste na arte da performance", sublinharia o crítico Zdenka Badovinac, "oscila entre as particularidades locais e uma massa de identidades dispersas por espaços virtuais, entre a estrela vermelha do comunismo e a nova estrela amarela da Comunidade Europeia."

[178]

[178] Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas Danst Rosas*, 1983. Uma das primeiras obras da coreógrafa, continha elementos que se tornariam a sua marca registada – a utilização dinâmica da música contemporânea, a fisicalidade vigorosa dos seus bailarinos e o fascínio por cadeiras.

OS NOVOS EUROPEUS

Na década de 90, os caminhos da performance na União Europeia foram ditados quer pelas generosas verbas públicas, com a intenção de elevar o *status* cultural das grandes capitais, quer pela chegada à maturidade de artistas cuja formação tinha raízes na vanguarda das décadas de 70 e 80. A energia dessas obras foi ainda mais estimulada pela existência de uma rede bem organizada de teatros – entre os quais o Kaaitheater de Bruxelas, o Theater am Turm de Frankfurt ou o Hebbel de Berlim –, bem como pelos festivais e conferências que neles se realizaram.

Na Bélgica despoletou uma nova vaga que incluía Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers e Alain Platel. Estes artistas, que tinham o privilégio de poder criar material novo para a imponente arquitectura dos teatros oficiais do Estado, beneficiaram [178] de apoio financeiro desde o início das suas carreiras – De Keersmaeker tinha apenas vinte e três anos quando formou a sua companhia Rosas, em 1983, com estreia no Kaaitheater nesse mesmo ano, e trinta e dois quando a Rosas foi nomeada companhia residente do Théâtre Royale de la Monnaie, em Bruxelas. A coreografia atlética e as arrojadas criações visuais de De Keersmaeker, com música ao vivo, eram concebidas para encher esses palcos espaçosos. As obras mais inovadoras e experimentais nunca tinham parecido tão grandiosas ou refinadas.

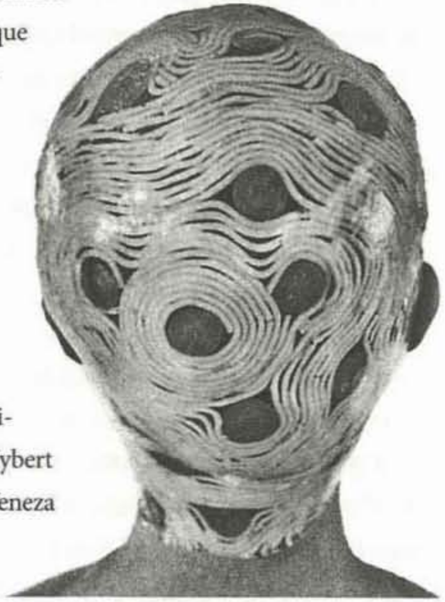
Mestres em diversas disciplinas, esses artistas produziram um género sofisticado de teatro-performance que reflectia o entusiasmo e a nova energia da União Europeia. Fabre criou *The Minds of Helena Troubleyn* (1992), ópera trilingue em três partes, com duração de seis horas, e a Needcompany de Lauwers encenou *Morning Song* (1998) em francês, flamengo e inglês, incorporando textos literários, comentários políticos, coreografias evocativas e uma selecção de música contemporânea caracterizada pelo eclectismo geográfico e musical. Les Ballets Contemporains de la Belgique, de Platel, incluía bailarinos profissionais e outros sem qualquer formação, bem como crianças de diferentes idades, em obras que analisavam o confronto de gerações. Visualmente impressionante, com um cenário que reproduzia uma pista de carrinhos de choque abordando o tema do despertar da sexualidade, *Bernadetje* (1996) foi produzida em colaboração com o escritor e encenador Arne Sierens.

A nova vaga belga deu também um apoio especial a jovens coreógrafos norte-americanos, como o iconoclasta radical Mark Morris, que se tornou director do La Monnaie em 1988 (cargo que ocupou durante três anos de numerosas produções) e a companhia de dança Damaged Goods, de Meg Stuart, convidada para uma residência artística no Kaaitheater em 1999. Conhecida pelas suas colaborações, ao longo de meia década, com o videoartista Gary Hill e a criadora [179] de instalações e performances Ann Hamilton, assim como pelos seus "estudos de figura" – performances individuais centradas em movimentos minuciosos de partes específicas do corpo –, Meg Stuart apresentava uma estética *high-tech* em *Soft Wear* (2000). Os seus gestos quase invisíveis, executados numa série de movimentos descontínuos, lembravam efeitos especiais de animação num ecrã de computador.

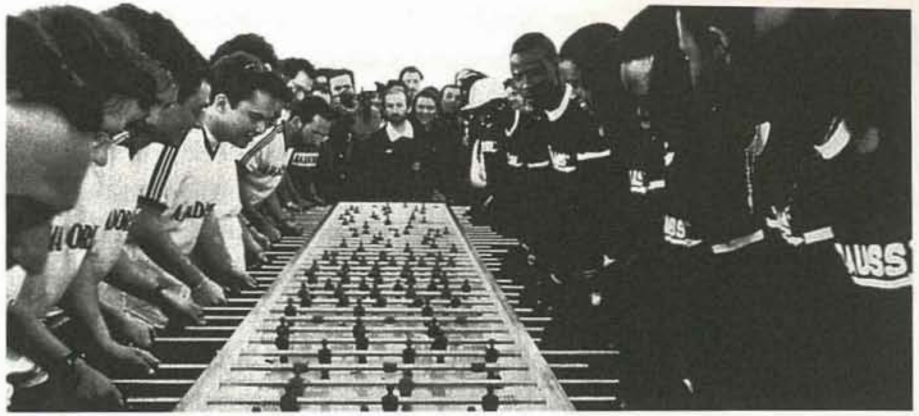
Em França, um fascínio semelhante pela presença física do corpo e a sua tradução coreográfica foi inspirado por tendências que remetem para a década de 60, nomeadamente para as experiências do Judson Group e as coreografias idiossincráticas de Yvonne Rainer. A forma como tentaram depurar a dança, devolvendo-a à sua essência através de procedimentos simples, constituiu um factor de interesse muito especial para essa geração de coreógrafos, entre os quais Jérôme Bel, Xavier Le Roy e o grupo Quattuor Albrecht Knust, que aplicava à dança as teorias desconstrucionistas de Derrida, Foucault e Deleuze. Em 1996, Le Roy trabalhou com o grupo Albrecht Knust numa recriação de *Continuous Project/Altered Daily* (1970), de Yvonne Rainer, e também na obra de Steve Paxton, *Satisfyin' Lover*, de 1968.

[179] Jérôme Bel, *Jérôme Bel*, 1999, Wiener Festwochen, Viena. Os *performers* examinam o material básico do bailarino – pele e ossos – em obras que "desconstroem" a natureza do movimento.

Este movimento anticoreografia era formado por bailarinos para quem o corpo se constituía, acima de tudo, como um conjunto de signos e partes corporais. Nos seus
[179] espectáculos, a dança praticamente desaparecia. Em *Jérôme Bel* (1995), do próprio Bel, quatro bailarinos nus começavam por escrever os seus nomes, data de nascimento, peso, altura e número da segurança social num quadro negro; de seguida, começavam a apontar para sardas e protuberâncias, músculos e tendões, enquanto puxavam e dobravam a pele como se esta fosse um envelope. Em *Self-Unfinished* (1999), Le Roy dobrava o corpo até ficar a parecer um torso sem cabeça, sustentado por um tripé de braços e pernas. Myriam Gourfink, com um fato de *latex* vermelho, alongava-se pelo chão do palco para examinar de que modo o peso do corpo influenciava os movimentos; em *Waw* (1998), demonstrava os desequilíbrios entre tensão e relaxamento muscular, movimento e lassidão, envolvida por uma banda sonora misturada ao vivo por Jean-Louis Norscq.



A combinação de humor e energia intelectual nestas obras igualava-se à dos artistas franceses que faziam uma performance centrada nos elementos visuais. Com muita frequência, os figurinos e objectos usados por Marie-Ange Guilleminot envolviam fisicamente os espectadores: em *Le Geste* (1994), por exemplo, ela ficava escondida atrás da parede duma paragem de autocarro em Tel-Aviv, com as mãos enfiadas em orifícios para poder tocar os transeuntes, acariciando-os ou cumprimentando-os. Fabrice Hybert transformou o pavilhão francês da Bienal de Veneza num estúdio de televisão para o seu trabalho *Eau d'or eau dort odor* (1997), completando-o com equipamentos técnicos, um local para [180]
receber a imprensa, casas de banho, salas para maquilhagem e uma sala central para a projecção de filmes, onde os visitantes podiam acompanhar os eventos do dia. Natacha Lesueur criou "retratos vegetais" nos quais comentava a obsessão das mulheres por comida e pela beleza; a obra era composta por fotografias de si própria mostrando partes do seu corpo decoradas com geleia de carne – numa delas, a artista tinha a cabeça coberta por [180]
um capacete de rodelas de pepino, e noutra por esparguete e cenouras. Pierrick Sorin criou vídeos excêntricos com sátiras de filmes do cinema mudo, que faziam lembrar Buster Keaton ou Charlie Chaplin – uma obra especialmente prosaica tem por título *Não tirei os chinelos para poder ir à padaria* (1993) –, e que também remontavam a uma longa tradição de humor conceptual, de John Baldessari a Annette Messager e Christian Boltanski.



[181]

Ultrapassadas as barreiras entre a arte erudita e a arte popular, as apresentações desses artistas em museus, no final da década de 90, pareciam muitas vezes salas de diversões ou de jogos. O artista nova-iorquino (nascido na Tailândia) Rirkrit Tiravanija, por exemplo, construiu uma cozinha na qual servia comida aos visitantes numa galeria de Lucerna, em 1994; também construiu um estúdio de gravação onde os visitantes podiam tocar instrumentos musicais, como na sua escultura de 1997, em Münster. Em 1991, o italiano Maurizio Cattelan instalou uma mesa de matraquilhos para duas equipas de onze jogadores [181]

---

[180] Natacha Lesueur, *Aspics*, 1999. Lesueur usou diversos alimentos (aqui, esparguete e cenouras) como decoração corporal numa série de "auto-retratos".

[181] *AC Fornitore Sud versus Cesena 12 a 47, Fussball with two football teams*, 1991, de Maurizio Cattelan, Galleria d'Arte Moderna, Bolonha.

em várias galerias de arte e museus. John Bock, de Berlim, criou para a Bienal de Veneza de 1999 uma série de pequenas salas interligadas, decoradas com revistas de banda desenhada, brinquedos e monitores de vídeo, como cenário para as suas performances improvisadas. As esculturas sociais deviam muito às obras de cariz conceptual da década de 70 realizadas por Acconci, Nauman, Beuys, Jonas e Graham, diferenciando-se, porém, no sentido em que a interactividade, os resíduos da cultura de massas e a apropriação da história da performance já eram parte integrante do vocabulário da arte contemporânea.

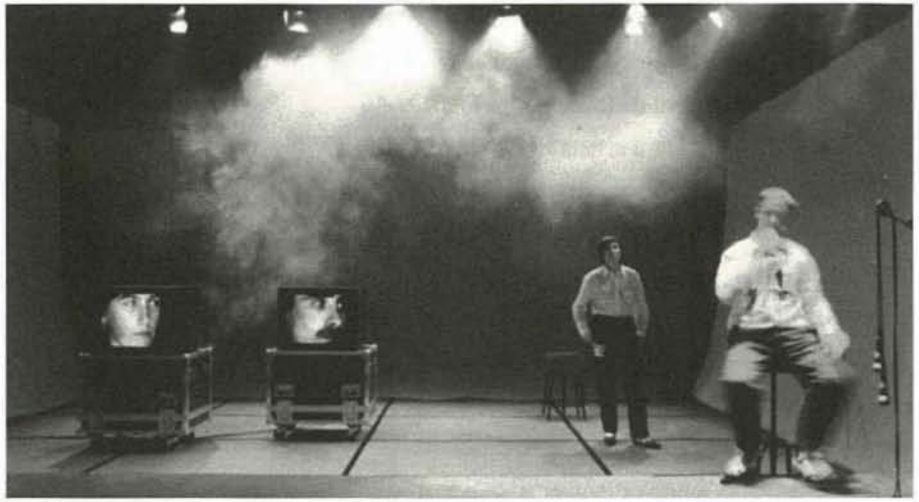
Uma preocupação semelhante com o humor artístico, embora visando uma acérrima crítica cultural, tem caracterizado desde há muito o cenário da arte inglesa. "Apreciar a abjecção é uma tradição da cultura britânica", explicou o escultor Jake Chapman em resposta a uma pergunta sobre a "britanicidade" da arte britânica na década de 90; e foi essa mistura de autodepreciação e autoconfiança, herdados do colonialismo e da sociedade de classes, que sublinhou a comédia humanista de grande parte da performance posterior à época de Thatcher. *Daily Life*, uma série de desenhos, instalações e performances de Bobby Baker, que transformavam as pequenas tarefas do dia-a-dia – arrumar as compras, fazer a cama – em pungentes cerimónias artísticas, partiu do convite a pequenos grupos de pessoas para assistirem, na cozinha da artista, ao *Kitchen Show: one dozen kitchen actions made public* (1991). Com o seu uniforme branco característico – "quando uso uma bata, fico sem rosto e sem voz" –, Baker celebrava o "quotidiano" da vida, tornando indistintos os limites entre o drama ficcional sobre os aspectos corriqueiros da vida e a domesticidade surreal. Esta obra foi seguida por *How*
[182] *to Shop* (1993), uma aula sobre a arte de fazer compras em supermercados.

Ao contrário de Baker, que recorria ao humor como catarse, outros artistas usaram a performance para transpor experiências profundamente angustiantes. As actividades ritualísticas do artista escocês (residente em Belfast) Alastair MacLennan, tais como *Days and Nights* (1981), em que ele caminhava pelo perímetro de uma galeria durante seis dias e seis noites, evocavam a angústia dos anos vividos no meio de um turbulento conflito político. As performances de Mona Hatoum, nascida em Beirute, visavam alertar o público para "as diferentes realidades em que as pessoas são obrigadas a viver" em todas as zonas de guerra do mundo; em *The Negotiating Table* (1983), a artista ficava deitada em cima de uma mesa, coberta de sangue e entranhas de animais, enrolada num saco plástico transparente e dramaticamente iluminada por um único foco de luz.

[182]

A veemência de artistas solo como Hatoum e MacLennan contribuiu para o estrondoso surgimento da nova arte inglesa nos anos 90, e igualmente significativos foram os inúmeros grupos de performance da época. Dada a importância de uma cultura teatral inventiva e em processo contínuo de evolução, do *agitprop* e do teatro de rua radical dos anos 60 ao teatro contemporâneo fundado sobre o texto, mais estimulante e intelectualmente exigente, era natural que muitos dos *performers* que transitaram para a arte ao vivo tivessem uma sólida formação teatral. Em colaboração com outros artistas provenientes de diferentes disciplinas, produziram um *corpus* de material singularmente transdisciplinar. Criados na década de 80, os grupos Station House Opera e Forced Entertainment estabeleceram um padrão que seria seguido por grupos da década de 90, como os Desperate Optimists, os Reckless Sleepers e o Blast Theory, todos [183] comprometidos com obras em grande escala, projectadas para lugares específicos, que oscilavam entre as fronteiras da arte performativa e do teatro, a primeira com a sua ênfase na imagística visual, o segundo centrado nos textos – falados, gravados e projectados. Como seria de esperar, esses grupos inovadores usaram amplamente os recursos dos *media*. "O nosso trabalho é compreensível para qualquer pessoa que tenha crescido numa casa com a televisão sempre ligada", lia-se numa declaração do Forced Entertainment.

[182] Bobby Baker, *How to Shop*, 1993, aula sobre a arte de fazer compras em supermercados.



[183] Desperate Optimists, *Play-boy*, 1998-99. Motivado pelas tensões entre linguagem e memória, este espectáculo de base textual é característico do trabalho de ressonâncias políticas do grupo Desperate Optimists.

NOVOS MEDIA E PERFORMANCE

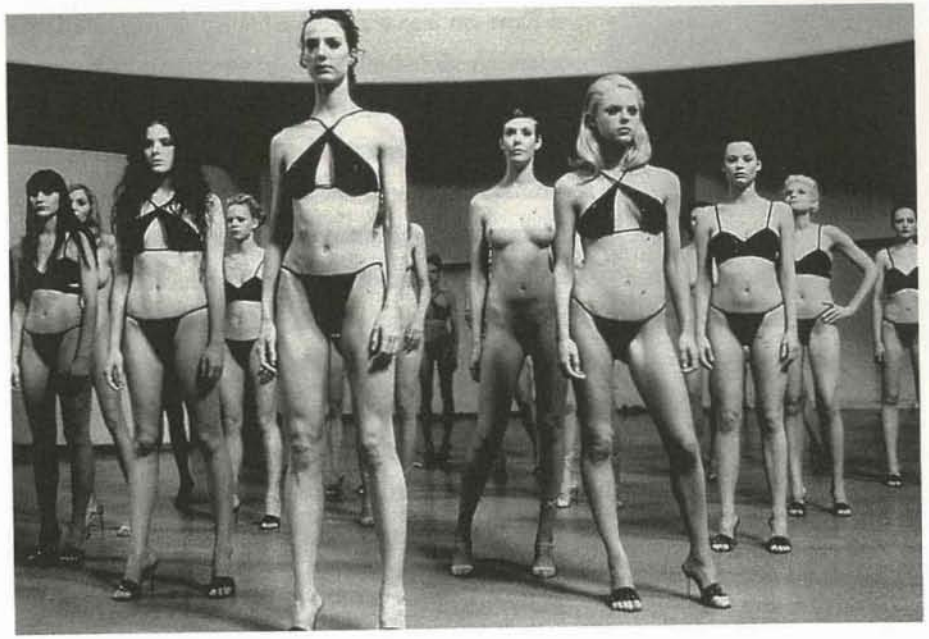
Nos primeiros anos da década de 90, a complexa tarefa de inventar soluções para integrar a tecnologia no palco estava principalmente entregue a artistas experientes, como Elizabeth LeCompte (do Wooster Group) e Robert Ashley, que continuaram a aperfeiçoar as técnicas desenvolvidas nas suas primeiras produções da década de 70. *Emperor Jones* (1994), do Wooster Group, a partir da peça homónima de O'Neill, ou *House/Lights* (1997), baseada numa ópera de Gertrude Stein, usavam a tecnologia para "mediatizar" textos teatrais, enquanto *Dust* (1999), de Ashley, uma ópera de câmara em ambiente multimédia, com duração de noventa minutos, recorria à mesma para comunicar estados emocionais de amor e solidão. *Dust* tornava-se alegre graças ao comovente refrão de Ashley, com setenta anos de idade: "Quero apaixonar-me só mais uma vez."

Esses precedentes inspiraram um crescente número de grupos teatrais que utilizavam os novos *media* não apenas como um dispositivo de ilusão, mas como uma técnica para estratificar a informação e criar no palco cenários conceptualmente audaciosos e visualmente sensuais. *Seven Streams of the River Ota* (1994-96), de Robert Lepage, era um épico de sete horas que juntava projecções computadorizadas, sequências de filmes e estilos de representação que iam desde o butô ao kabuki, passando pelos bonecos *bunraku*. Dumb Type, um colectivo de artistas, arquitectos e compositores japoneses, criou uma inconfundível estética *high-tech* que oferecia aos *performers* uma matriz de realidade virtual, enquanto a Builders Association, em colaboração com os arquitectos nova-iorquinos Elizabeth Diller e Ricardo Scarfidio, concebeu espaços cénicos tridimensionais com elementos arquitecturais criados por computador, projecções de filmes e *surround-sound*. *Jet Lag* (1999) explorava "a obliteração do tempo e a compressão da geografia" em duas histórias consecutivas que acompanhavam a misteriosa trajectória de três viajantes – um por mar, os outros dois por via aérea. Em ambas, o texto e a tecnologia proporcionavam uma estrutura rítmica subjacente à obra.

[184] Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999. A imaginação fantasmagórica de Barney explode no seu filme de forte conteúdo sexual cuja acção transcorre nas planícies do meio-oeste norte-americano. Para o artista, as suas convoluções formais são, ao mesmo tempo, escultura e performance.

Na década de 90, as performances em vídeo eram quase sempre encenadas em privado, apresentadas como instalações e consideradas uma extensão das acções ao vivo. Essas obras já não partilhavam as intenções didácticas do material mais antigo de Jonas ou Peter Campus, que exploravam o corpo do artista no espaço e no tempo dentro de uma estrutura claramente conceptual. Pelo contrário, os vídeos de Matthew Barney, ou os de Paul McCarthy, começavam com uma leitura extremamente original da cultura de massas e da geografia norte-americanas, expressa em narrativas fantásticas, desconexas e dotadas de um imaginário particularmente rico. *Envelopa: Drawing Restraint 7* (1993), de Barney, exibida num conjunto de monitores fixados em altura e dispostos no centro de uma galeria no Whitney Museum de Nova Iorque, demonstrava a imaginação hiper-realista deste autor, que tinha mais a ver com a sua própria visão *fin-de-siècle* dos seres humanos enquanto híbridos do que com qualquer exercício formal de percepção espacial. Primorosamente vestidos como humanos-animais de cascos fendidos, Barney e vários actores criavam um universo de protagonistas de contos de fadas com forte conotação sexual, cuja misteriosa progenitura aparece numa série de filmes-performances, [184] *Cremaster 1-6* (1995-2002). Numa outra linha, as primeiras performances e as últimas videoperformances de McCarthy (que deixou de fazer apresentações ao vivo em 1984) revelavam o seu fascínio pelas desbragadas fantasias escatológicas infantis. Em *Bossy Burger* (1991), usava uma parafernália de *ketchup*, mobília, bonecas, leite e maionese, e ainda uma máscara de Alfred E. Neuman, que combinava com o uniforme de um *chef de cuisine*, para criar uma performance grotescamente satírica. "A minha obra vem dos programas de televisão infantis de Los Angeles", explicou McCarthy.

A montagem de cenários extravagantes para obras fotográficas de grande porte constituiu um poderoso atractivo para os artistas da geração que se seguiu à de Cindy Sherman. Disfarces, fugas para o mundo dos sonhos, mundos habitados por gigantes ou centauros modernos eram criados com uma atenção ao detalhe alegórico que normalmente se encontra associada aos vitorianos do século XIX. Fantasistas dos primór- [185] dios do século XXI, Vanessa Beecroft, Mariko Mori ou Yasumasa Morimura abordam a performance ao vivo, as projecções de vídeo e a fotografia com o profissionalismo dos directores artísticos comerciais – utilizam maquilhadores e desenhadores de luz para criar performances e fotografias de performances que ilustram a convergência entre a moda e a história da arte. Este interesse pelos valores da produção pode também ser encontrado na obra de Claude Wampler ou de Patty Chang. Os seus quadros vivos resultam da combinação entre a consciência histórica da arte performativa e uma estreita proximidade com a sensibilidade visual dos seus pares das artes plásticas. Em *Blanket, The Surface of her* (1997), a formação de Wampler em butô, ópera e teatro era evidente. Aí confiou o conteúdo a oito artistas, incluindo Paul McCarthy e os *designers* Viktor e Rolf, pedindo a cada um que criasse o guião para dez minutos da sua performance.



[185]

XM (1997), de Chang, misturava a inquietação da *endurance art* dos anos 70 com a pose segura de Cindy Sherman. Numa galeria de Nova Iorque, a artista ficou várias horas com os braços presos por costuras às partes laterais do seu casaco cinzento, as pernas unidas por uma costura nas meias e um instrumento odontológico que lhe mantinha a boca aberta. A ambiguidade da mensagem feminista desta obra tornava-se ainda mais bizarra devido à saliva brilhante que escorria da boca para a roupa e para os sapatos. [186] A centralidade da figura humana é fortemente evidenciada nas instalações cinematográficas de artistas como Shirin Neshat, Steve McQueen, Gillian Wearing ou Sam Taylor Wood. As suas imagens em movimento, que ocupam salas inteiras, remetem tanto para a criação de superfícies envolventes, como para a coreografia e a estrutura cinematográfica, e o que liga essas obras aos últimos trinta anos da história da performance é a presença dominante de figuras em câmara lenta, com dimensões exageradas. Ao vermos *Bear* (1993),

[185] Vanessa Beecroft, *SHOW (VB 35)*, 1998, quadro vivo com duas horas e meia de duração, vinte modelos, quinze de biquíni, cinco usando apenas sapatos de salto agulha, Museu Guggenheim, Nova Iorque.

[186] Patty Chang, *XM*. Esta obra solo de *endurance art*, de Chang, fazia parte de uma instalação e de um programa de 22 obras de jovens artistas, que, em 1997, se apresentavam simultaneamente todas as tardes de sábado, durante quatro horas, na Exit Art.

o filme em *loop* e a preto-e-branco de McQueen, que apresenta dois homens nus numa luta de boxe, ou *Brontosaurus* (1995), de Sam Taylor Wood, com um homem nu a dançar freneticamente ao seu próprio ritmo, lembramo-nos das performances de Acconci, Abramovic ou Nauman, ainda que a sua escala monumental lhes confira um aspecto de murais. Por outro lado, a câmara é usada como uma extensão do corpo por [186] artistas munidos com os novos e minúsculos equipamentos de vídeo, de forma muito semelhante ao que Jonas ou Dan Graham faziam na década de 70. Kristin Lucas usa a sua câmara Hi-8 presa a um capacete e filma a vida nas ruas enquanto caminha por Nova Iorque ou Tóquio, ao passo que a ex-cantora e videoartista Pipilotti Rist prende a sua câmara a uma longa haste, filmando em plano picado enquanto faz compras num supermercado em Zurique. Para ambas, o que é captado e implicitamente criticado é a cacofonia da metrópole, impregnada de *media*.

Muitos destes trabalhos mostram-nos que a transição entre a performance ao vivo e os registos *media* é feita numa linha de continuidade, reforçada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens através da internet e pela rápida contaminação cruzada de estilos entre performance, MTV, publicidade e moda. Neste sistema infinitamente interligado, com capacidade de transmitir sons e imagens em movimento e oferecer ao público experiências em tempo real, a internet é vista por alguns artistas e programadores como um novo e estimulante caminho para a arte da performance. Franklin Furnace mantém um *site* em Nova Iorque dedicado a experiências performativas, enquanto vários artistas, como Bobby Baker ou o australiano Stelarc, criaram as suas próprias páginas na *web*. Para além disso, o correio electrónico permitiu criar uma rede mundial de informações sobre a arte da performance: Lee Bul na Coreia, Momoyo Torimitsu no Japão, Kendal Greers na África do Sul, Zang Huan na China ou Tania Bruguera em Cuba, entre muitos outros, podem agora ser directa e instantaneamente alcançados através da *web*.

A PERFORMANCE HOJE

O crescimento exponencial do número de artistas performativos em quase todos os continentes, os inúmeros novos livros e cursos universitários sobre o assunto e o grande número de museus de arte contemporânea que começam a abrir as suas portas aos *media* ao vivo são indícios claros de que, nos próximos anos do século XXI, a arte da performance continuará a ser, em boa parte, a mesma força motriz usada anteriormente pelos futuristas italianos para registar a velocidade e a dinâmica do século XX. Hoje, a arte da performance reflecte a velocidade inerente à indústria das comunicações, mas é também um antídoto indispensável para o efeito de alienação provocado pela tecnologia. É a própria presença do artista performativo em tempo real, a "suspensão do tempo" pelos *performers* ao vivo, que confere a este meio de expressão uma posição central. De facto, essa "vivacidade" explica também o interesse do público que acompanha a arte contemporânea nos novos museus, onde o envolvimento com artistas em carne e osso é tão desejável quanto a contemplação das obras de arte. Ao mesmo tempo, tais instituições estão finalmente a desenvolver novas práticas de curadoria destinadas a explicar a importância da arte da performance para a história do passado.

A expressão "arte da performance" tornou-se um signo abrangente que designa todo o tipo de apresentações ao vivo – desde instalações interactivas em museus a desfiles de moda altamente criativos ou a apresentações de DJs em clubes nocturnos –, obrigando o público e os críticos a deslindar as respectivas estratégias conceptuais, verificando se estas se enquadram melhor nos estudos da performance ou numa análise mais convencional da cultura popular. Nos círculos universitários, os estudiosos têm vindo a criar um vocabulário para a análise crítica, assim como uma base teórica para o debate – o termo "performativo", por exemplo, usado para descrever o envolvimento espontâneo do espectador e do *performer* na arte, passou igualmente para a esfera da arquitectura, da semiótica, da antropologia e dos *gender studies*. Essa análise relativamente nova do material da performance, empreendida por um florescente grupo de investigadores, deslocou esta forma de expressão artística das margens da história para o centro de um discurso intelectual muito mais amplo.

No passado, a história da arte da performance assemelhava-se a uma sucessão de vagas; ia e vinha, parecendo por vezes algo obscura ou inactiva, enquanto outras problemáticas ocupavam o mundo da arte. De cada vez que regressava, parecia muito diferente das manifestações anteriores. Desde a década de 70, porém, esta sua história tem sido mais constante; em vez de desistirem da performance após um breve período de envolvimento activo e passarem para uma obra madura na pintura e na escultura, como fizeram os futuristas na década de 1910, Rauschenberg e Oldenburg na década de 1960, ou Acconci e Oppenheim na década de 70, inúmeros artistas, como Monk e Anderson, têm trabalhado exclusivamente com a performance, construindo, ao longo de décadas, um conjunto de obras que começaram a ser analisadas no contexto de uma disciplina nova (em termos comparativos) que é a história da arte performativa. Contudo, apesar da sua popularidade na década de 80 (em meados desta década, um filme de Hollywood apresentava um "artista performativo" no seu elenco) e da sua preponderância na década de 90, a arte da performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil, que os artistas utilizam como resposta às transformações do seu tempo. Tal como a extraordinária diversidade de material nesta longa, complexa e fascinante história demonstra, a arte da performance continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

FUTURISMO

APOLLONIO, Umbro, org. *Futurist Manifestos.* Londres e Nova Iorque, 1973.

CARRIERI, Raffaele. *Futurism.* Milão, 1963.

CLOUGH, Rosa Trillo. *Futurism.* Nova Iorque, 1961.

CRAIG, Gordon. "Futurism and the Theatre", *The Mask* (Florença), Jan. 1914, pp. 194-200.

Futurism And The Arts, A Bibliography 1959-73. Compilado por Jean Pierre Andreoli-de-Villers. Toronto, 1975.

Futurismo 1909-1919. Catálogo da exposição. Royal Academy of Arts, Londres, 1972-3.

KIRBY, E.T. *Total Theatre.* Nova Iorque, 1969.

KIRBY, Michael. *Futurist Performance.* Nova Iorque, 1971.

Lacerba (Florença), publicado 1913-15.

LISTA, Giovanni. *Théâtre futuriste italien.* Lausanne, 1976.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Selected Writings.* Org. R.W. Flint. Nova Iorque, 1971.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teatro F.T. Marinetti.* Org. Giovanni Calendoli (3 vols.). Roma, 1960.

MARTIN, Marianne W. *Futurist Art and Theory, 1909-1915.* Oxford, 1968.

RISCHBIETER, Henning. *Art and the Stage in Twentieth Century.* Greenwich, Connecticut, 1969.

RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noise.* Nova Iorque, 1967.

TAYLOR, Joshua C. *Futurism.* Nova Iorque, 1961.

FUTURISMO E CONSTRUTIVISMO RUSSOS

Art in Revolution: Soviet Art and Design Since 1917. Catálogo de exposição. Arts Council/Hayward Gallery, Londres, 1971.

BANHAM, REYNER. *Theory and Design in the First Machine Age.* Londres, 1960.

BANN, Stephen, org. *The Tradition of Constructivism.* Londres, 1974.

BOWLT, John E. *Russian Art 1875-1975.* Austin, Texas, 1976.

BOWLT, John E. "Russian Art in the 1920s", *Soviet Studies* (Glasgow), vol. 22, n.º 4, Abril de 1971, pp. 574-94.

BOWLT, John E. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934.* Nova Iorque, 1976.

CARTER, Huntly. *The New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928.* Londres, Nova Iorque e Paris, 1929.

CARTER, Huntly. *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia, 1917-1923.* Londres, 1924.

Diaghilev and Russian Stage Designers: a Loan Exhibition from the Collection of Mr and Mrs N. Lobanov-Rostovsky. Introdução de John E. Bowlt, Washington, DC, 1972.

The Drama Review. Outono de 1971 (T-52) e Março de 1973 (T-57).

DREIER, Katherine. *Burliuk.* Nova Iorque, 1944.

FÜLÖP-MILLER, René. *The Mind and Face of Bolshevism.* Londres e Nova Iorque, 1927.

GIBIAN, George, e TJALSMA, H.W., orgs. *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde 1900-1930.* Cornell, 1976.

GORDON, Mel. "Foregger and the Mastfor". Manuscrito inédito. Artigo publicado em *The Drama Review,* Março de 1975 (T-65).

GRAY, Camilla. "The Genesis of Socialist Realism", *Soviet Survey* (Londres), n.º 27, Janeiro-Março de 1959, pp. 32-9.

GRAY, Camilla. *The Great Experiment. Russian Art 1853-1922.* Londres e Nova Iorque, 1962. Reeditado com o título *The Russian Experiment in Art 1853-1922.* Londres e Nova Iorque, 1970.

GREGOR, Josef, e FÜLÖP-MILLER, René. *The Russian Theatre.* Filadélfia, 1929. Original em alemão. Zurique, 1928.

HIGGENS, Andrew. "Art and Politics in the Russian Revolution", *Studio International* (Londres), vol. CLXXX, n.º 927, Novembro de 1970, pp. 164-7; n.º 929, Dezembro de 1970, pp. 224-7.

HOOVER, Marjorie L. *Meyerhold.* Amherst, 1974.

LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film.* Londres e Nova Iorque, 1960.

MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism: a History.* Berkeley, Califórnia, 1968.

MEYERHOLD, V. *Meyerhold on Theatre.* Org. E. Brown. Londres e Nova Iorque, 1969.

SAYLER, O.M. *The Russian Theatre UNDER THE REVOLUTION.* Nova Iorque e Londres, 1922.

SHKLOVSKY, Viktor. *Mayakovsky and his Circle.* Nova Iorque, 1971.

DADA E SURREALISMO

APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire on Art. Essays and Reviews* 1902-1918. Org. L.C. Breuning. Nova Iorque, 1972.

BALAKIAN, Anna. *André Breton.* Londres e Nova Iorque, 1971.

BALAKIAN, Anna. *Literary Origins of Surrealism.* Nova Iorque, 1947.

BALL, Hugo. *Flight Out of Time. A Dada Diary.* Nova Iorque, 1974.

BARR, Alfred H. Jr. *Cubism and Abstract Art.* Nova Iorque, 1936.

BARR, Alfred H. Jr. *Fantastic Art, Dada, Surrealism.* Nova Iorque, 1936.

BENEDIKT, Michael e WELLWARTH, George E. *Modern French Theatre. The Avant-Garde, Dada and Surrealism.* Nova Iorque.

BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism.* Ann Arbor, 1969. Original em francês. Paris, 1946.

BRETON, André. *Surrealism and Painting.* Nova Iorque, 1972. Original em francês. Paris, 1928.

Dada and Surrealism Reviewed. Catálogo de exposição. Arts Council/Hayward Gallery, Londres, 1978.

HENNINGS, Emmy. "Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada", em P. Schifferli, org.: *Die Geburt des Dada.* Zurique, 1957.

HUELSENBECK, Richard. *Memoirs of a Dada Drummer.* Nova Iorque, 1974.

JEAN, Marcel. *History of Surrealist Painting.* Londres, 1962. Original em francês. Paris, 1959.

LIPPARD, Lucy. *Dada on Art.* Englewood Cliffs, NJ, 1971.

MATTHEWS, John H. *Theatre in Dada and Surrealism.* Syracuse, NI, 1974.

MELZER, Annabelle Henkin. *Latest Rage the Big Drum; Dada and Surrealist Performance.* Ann Arbor, 1981.

Minotaure (Paris), 1933-9.

MOTHERWELL, Robert, org. *The Dada Painters and Poets.* Nova Iorque, 1951.

NADEAU, Maurice. *The History of Surrealism.* Nova Iorque, 1965. Original em francês. Paris, 1946-8.

POGGIOLI, Renato. *Theory of the Avant-Garde.* Cambridge, 1968.

RAYMOND, Marcel. *From Baudelaire to Surrealism.* Nova Iorque, 1950.

La Révolution Surréaliste (Paris), 1924-9.

RICHTER, Hans. *Dada. Art and Anti-Art.* Londres, 1965. Original em alemão. Colónia, 1964.

RISCHBIETER, Henning. *Art and the Stage in the Twentieth Century.* Greenwich, Connecticut, 1969.

RUBIN, William S. *Dada and Surrealist Art.* Nova Iorque, 1969.

RUBIN, William. S. *Dada, Surrealism, and Their Heritage.* Nova Iorque, 1968.

SANDROW, Nahma. *Surrealism. Theatre, Arts, Ideas.* Nova Iorque, 1972.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years.* Nova Iorque, 1955.

STEINKE, Gerhart Edward. *The Life and Work of Hugo Ball.* Haia, 1967.

Le Surréalisme au Service de la Révolution (Paris), 1930-33.

WILLETT, John. *Expressionism.* Londres e Nova Iorque, 1970.

BAUHAUS

Bauhaus 50 Years. Catálogo de exposição. Royal Academy of Arts, Londres, 1968.

CHENEY, Sheldon. *Modern Art and the Theatre.* Londres, 1921.

DUNCAN, Isadora. *The Art of the Dance.* Nova Iorque, 1928.

FUERST, Walter R., e HUME, Samuel J. *XXth Century Stage Decoration.* Londres, 1928.

GOLDBERG, RoseLee. "Oskar Schlemmer's Performance Art", *Artforum* (Nova Iorque), Setembro de 1977.

GROHMANN, Will. "Der Maler Oskar Schlemmer", *Das Neue Frankfurt,* vol. II, Abril de 1928, pp. 58-62.

GROPIUS, Walter, org. *The Theatre of the Bauhaus.* Middletown, Connecticut, 1960. Original em alemão (org. O. Schlemmer). Munique, 1925.

HILDEBRANDT, Hans. *Oskar Schlemmer.* Munique, 1952.

HIRSCHFELD-MACK, Ludwig. *Farbenlichtspiele.* Weimar, 1925.

LABAN, Rudolf von. *Die Welt des Tänzers.* Stuttgart, 1920.

Oskar Schlemmer und die Abstrakte Bülme. Catálogo de exposição. Kunstgewerbemuseum, Zurique, 1961.

PÖRTNER, Paul. *Experiment Theatre.* Zurique, 1960.

SCHLEMMER, Oskar. *Man.* Cambridge, Massachusetts, 1971. Original em alemão. Berlim, 1969.

SCHLEMMER, Tut, org. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer.* Middletown, Connecticut, 1972. Original em alemão. Munique, 1958.

WINGLER, Hans M. *Bauhaus.* Londres e Cambridge, Massachusetts, 1969. Original em alemão. Bramsche, 1962.

ARTE VIVA: C. 1933 AO PRESENTE

ADRIAN, Götz, KONNERTZ, Winfried, e THOMAS, Karin. *Joseph Beuys.* Colónia, 1973.

Art & Design. Performance Art into the 90s. Londres, 1994.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* Londres, 1999.

Avalanche Magazine (Nova Iorque), n.^{os} 1-6, 1972-4.

BATTCOCK, Gregory, org. *The New Art.* Nova Iorque, 1966.

BATTCOCK, Gregory, e NICKAS, Robert, orgs. *The Art of Performance: A Critical Anthology.* Nova Iorque, 1984.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1953: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body.* Durham, Carolina do Norte, 1993.

BANES, Sally. *Democracy's Body.* Durham, Carolina do Norte, 1993.

BENAMOU, Michael, e CARAMMELLO, Charles, orgs. *Performance in Post Modern Culture.* Madison, Wisconsin, 1977.

BERGER, Maurice. *Minimal Politics: Performativity and Minimalism in Recent American Art.* Baltimore: Fine Arts Gallery, University of Maryland, 1997.

BLESSING, Jennifer. *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography.* Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1997.

BODOVINAC, Zdenka, org. *Body and the East: From the 1950s to the Present.* Cambridge, Massachusetts, 1998.

BONNEY, Jo. *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts From the 20th Century.* Nova Iorque, 2000.

BRECHT, George, e FILIOU, Robert. *Games at the Cedilla, or the Cedila Takes Off.* Nova Iorque, 1967.

BRECHT, Stephan. *The Theater of Visions: Robert Wilson.* Frankfurt, 1979.

BRONSON, A.A., e GALE, Peggy, orgs. *Performance by Artists.* Toronto, 1979.

CAGE, John. *Notations.* Nova Iorque, 1969; *Silence.* Middletown, Connecticut, 1963; *A Year from Monday.* Middletown, Connecticut, 1963.

CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction.* Londres, 1996.

CARR, C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century.* Hanover, Connecticut, 1993.

CELANT, Germano. *Record as Artwork 1959-1973.* Londres, 1973.

CHAMPAGNE, Leonora, org. *Out From Under: Texts by Women Performance Artists.* Nova Iorque, 1990.

CHILDS, Nicky e WALWIN, Jeni. *A Split Second of Paradise: Live Art, Installation and Performance.* Londres, 1998.

CUNNINGHAM, Merce. *Changes: Notes on Choreography.* Nova Iorque, 1969.

DIAMOND, Elin, org. *Performance & Cultural Politics.* Londres, 1996.

DUBERMAN, Martin. *Black Mountain. An Exploration in Community.* Nova Iorque, 1972.

ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance & Forced Entertainment.* Londres, 1999.

FINLEY, Karen. *Shock Treatment.* São Francisco, 1990.

FORTI, Simone. *Handbook in Motion.* Halifax, Nova Escócia, 1975.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character, Perspectives on Theater after Modernism.* Bloomington, 1996.

FUSCO, Coco. *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas.* Londres, 2000.

FUSCO, Coco. *English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas.* Nova Iorque, 1995.

GOLDBERG, RoseLee. *High & Low: Modern Art and Popular Culture.* Catálogo de exposição. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1990.

GOLDBERG, RoseLee. *Laurie Anderson.* Londres e Nova Iorque, 2000.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Line Art since the 50s.* Londres e Nova Iorque, 1998.

GRAHAM, Dan. *Rock My Religion: Writings and Art Projects 1955-1990.* MIT, 1993.

HANSEN, Al. *A Primer of Happenings & Time-Space Art.* Nova Iorque, 1968.

HENRI, Adrian. *Environments and Happenings.* Londres, 1974.

HIGGINS, Dick. *Postface.* Nova Iorque, 1964.

High Performance (Los Angeles), 1979.

HOWELL, Anthony. *The Analysis of Performance Art.* Holanda, 1999.

HUXLEY, Michael e WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader.* Londres, 1996.

JOHNSON, Ellen H. *Claes Oldenburg.* Harmondsworth e Baltimore, Maryland, 1976.

JOHNSON, Ellen H. *Modern Art and the Object.* Londres e Nova Iorque, 1976.

JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject.* Minneapolis, 1998.

JOWITT, Deborah, org. *Meredith Monk.* Baltimore, 1997.

KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings.* Nova Iorque, 1966.

KAYE, Nick. *Postmodernism and Performance.* Nova Iorque, 1994.

KERTESS, Klaus. "Ghandi in choral perspectives (Satyagraha)". *Artforum* (Nova Iorque), Outubro de 1980, pp. 48-55.

KIRBY, E.T. *Total Theatre.* Nova Iorque, 1969.

KIRBY, Michael. *The Art of Time.* Nova Iorque, 1969; *Happenings.* Nova Iorque, 1965.

KIRBY, Michael, e SCHECHNER, Richard. "An Interview", *Tulane Drama Review*, vol. X, n.º 2, Inverno de 1965.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage.* Nova Iorque, 1970; *The Theatre of Mixed Means.* Nova Iorque, 1968.

KULTERMANN, Udo. *Art-Events and Happenings.* Londres e Nova Iorque, 1971.

KUSPIT, Donald. "Dan Graham: Prometheus Medrabound", *Artforum* (Nova Iorque), Fevereiro de 1984.

LIPPARD, Lucy. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1955-1972.* Nova Iorque, 1973.

LOEFFLER, Carl E., e TONG, Darlene, orgs. *Performance Anthology: A Source book for a Decade of California Performance Art.* São Francisco, 1980.

LUBER, Heinrich. *Performance Index.* Basileia, 1995.

MCADAMS, Donna Ann. *Caught in the Act: A Look at Contemporary Multimedia Performance.* Nova Iorque, 1996.

MCEVILLEY, Tom. "Art in the Dark". *Artforum* (Nova Iorque), Junho de 1983, pp. 62-71.

MARRANCA, Bonnie, org. *The Theatre of Images.* Nova Iorque, 1977.

MARSH, Anne. *Body and Self: Performance Art in Australia 1959-92.* Oxford, 1993.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. *La Scène artistique au Royaume-Uni en 1995 de nouvelles aventures. Life/Live.* 1996-97.

Musées de Marseille. *L'Art au corps: le corps expose de Man Ray à nos jours.* Catálogo de exposição. 1996.
Museum of Contemporary Art, Chicago. *Performance Anxiety.* Catálogo de exposição. 1997.
Museum of Contemporary Hispanic Art. *The Decade Show, Frameworks of Identity in the 1980s.* Catálogo de exposição. 1990.
MEYER, Ursula. "How to Explain Pictures to a Dead Hare", *Art News*, Janeiro de 1970.
NITSCH, Hermann. *Orgien, Mysterien, Theater. Orgies, Mysteries, Theatre* (alemão e inglês), Darmstadt, 1969.
O'DELL, Kathy. *Contract With the Skin: Masochism Performance Art and the 1970s.* Minneapolis, 1998.
OLDENBURG, Claes. *Raw Notes.* Halifax, Nova Escócia, 1973; *Store Days.* Nova Iorque, 1967.
Open Letter. *Essays on Performance and Cultural Politicization.* (Toronto), Verão/Outono de 1983, n.os 5-6.
PEINE, Otto, e MACK, Heinz. *Zero.* Cambridge, Massachusetts, 1973, original em alemão, 1959.
Performance Magazine (Londres), Junho de 1979.
PHELAN, Peggy. *Unmasked: The Politics of Performance.* Londres, 1993.
RAINER, Yvonne. *Work 1951-1973.* Halifax, Nova Escócia e Nova Iorque, 1974.
RATCLIFFE, Carter. *Gilbert and George: The Complete Pictures 1971-1985.* Nova Iorque e Londres, 1986.
REISE, Barbara. "Presenting Gilbert and George, the Living Sculptures", *Art News*, Novembro de 1971.
ROTH, Moira, org. *The Amazing Decade: Women and Performance Art 1970-1980.* Los Angeles, 1982.
RUSSEL, Mark. *Out of Character; Rants, Raves and Monologues from Today's Top Performance Artists.* NI, 1997.
SANFORD, Mariellen R. *Happenings and Other Acts.* Londres, 1995.
SAYRE, Henry M. *The Objects of Performance.* Chicago, 1989.
SCHNEEMANN, Carolee. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings.* NI, 1979.
SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979.* Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Londres e Nova Iorque, 1998.
SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance.* Londres, 1997.
SOHM, H. *Happening & Fluxus.* Colónia, 1970.
SHOWALTER, Elaine. *Histories, Hysterical Epidemics and Modern Media.* Nova Iorque, 1977.
Studio International. vol. CLXXIX, n.º 922, Maio de 1970; vol. CXCI, n.º 979, Janeiro-Fevereiro de 1976; vol. CXCII, n.º 982, Julho-Agosto de 1976; vol. CXCII, n.º 984, Novembro-Dezembro de 1976.
TAYLOR, Diana & VILLEGAS, Juan, orgs. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, & Theatricality in Latino America.* Durham, 1994.
TOMKINS, Calvin. *The Bride and the Batchelors.* Londres e Nova Iorque, 1965.
UGWU, Catherine, org. *Let's Get It On: The Politics of Black Performance.* ICA, Londres, 1995.
VERGINE, Lea. *Body Art and Performance.* Milão, 2000.
Walker Art Center. *Art Performs Life: Merce Cunningham/Meredith Monk/Bill T. Jones.* Cat. exposição. Minneapolis, 1998.
WALKER ART CENTER. Org. John Hendricks. *In the Spirit of Fluxus.* Catálogo de exposição. Minneapolis, 1993.
WALTHER, Franz Erhard. *Arbeiten 1959-1975.* Catálogo de exposição. São Paulo, 1977.

ÍNDICE REMISSIVO

ABDOH, Reza, 266
ABRAMOVIC, Marina, 209
ACCONCI, Vito, 197-201, 274, 280, 282
ACKER, Kathy, 252
ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), 266
ADORNO, Olga, 167, 228
AKADEMIA RUCHU, 250
ALBERS, Anni, 153,154
ALBERS, Josef, 153,154
ALTMAN, Nathan, 51
ANDERSON, Laurie, 217, 218, 241, 242, 249, 282
ANDREIEVNA, Anna, 42
ANNENKOV, 52
ANTIN, Eleanor, 223
APPLE, Jackie, 222
APOLLINAIRE, Guillaume, 99, 101-103, 106, 115, 122
ARAGON, Louis, 93, 98, 106, 109-111, 113-115
ARENSBERG, Walter, 90, 91
ARMITAGE, Karole, 254
ARP, Hans, 71-73, 75, 77, 79-81, 89, 92
ARTAUD, Antonin, 121, 172, 234
ASHLEY, Robert, 276
ATHEY, Ron, 266
ATLAS, Charles, 255
AURIC, Georges, 113
autobiografia, 216, 217, 219
AY-O, 167
AZARI, Fedele, 34
BAADER, Johannes, 87
BAARGELD, 89
BAKER, Bobby, 274, 280
BALANCHINE, George, 254, 255
BALL, Hugo, 63, 64, 67-73, 75-84
BALLA, Giacomo, 19, 23, 27, 29, 33, 35
BALLETS RUSSES, 29
BARNET, 48
BARNEY, Matthew, 277, 278
BARRÈS, Maurice, 110
BARZUN, Henri, 73
BAUHAUS, 88, 125, 127-130, 131, 134-136, 138-140, 143-146, 147-150
BAUMGARTL, Monika, 203
BAUSCH, Pina, 257, 258
BEAN, Anne, 262
BECKLEY, Connie, 233
BEECROFT, Vanessa, 278
BEETON, Isabella, 213
BEL, Jérôme, 271, 272
BERNINI, Gian Lorenzo, 10
BEUYS, Joseph,167, 181, 187, 188, 189, 195, 274,
BIALECKI, Bob, 217
BLACK MOUNTAIN COLLEGE, 153, 155, 158-160
BLAST THEORY, 275
BLAUE REITER, 62
BOCCIONI, Umberto, 19, 20, 23, 32
BOCK, John, 274
body art, 194, 199, 200, 258
BOGOSIAN, Eric, 242, 243 267
BOLTANSKI, Christian, 223, 273
BONSDORF, Edith, 119
BORLIN, Jean, 116
BRECHT, Bertolt, 81, 234, 257
BRECHT, George, 160
BRETON, André, 8, 93, 97, 104-114, 116, 121, 122
BREUER, Lee, 252
BRISLEY, Stuart, 210
BROCK, Bazon, 188
BRONSON, A.A., 226

BROODTHAERS, Marcel, 185, 248
BROUWN, Stanley, 196
BROWN, Carolyn, 170
BROWN, Norman O., 156
BROWN, Trisha, 171, 174-176, 205, 206
BROTHER THEODORE, 242
BRUANT, Aristide, 72
BRUCE, Lenny, 242
BRUGUERA, Tania, 281
bruitismo, 84
BRUS, Günter, 208
BRUTE, Dr. (Eric Metcalfe), 226
BRYARS, Gavin, 239
BUFFET, 109
BUÑUEL, Luis, 251
BURDEN, Chris, 201, 202
BUREN, Daniel, 196
BURLIUK, David, 39-41, 43
BURLIUK, Vladimir, 41
BURTON, Scott, 216
BURWELL, Paul, 262
BUSCHER, Alma, 125
BUTÔ, 258, 277, 279
BYARS, James Lee, 197
BYRD, Joseph, 166
BYRNE, David, 253
CABARET VOLTAIRE, 63, 71, 75-77, 79, 90
CAFÉ CÃO VADIO, São Petersburgo, 40
CAGE, John, 155-160, 169, 173, 174, 176, 234
CAMUS, Albert, 182
CANGIULLO, Francesco, 23, 34, 35
ČAPEK, Karel, 145
CARAVAGGIO, Polidoro da, 9
CARMELITA TROPICANA (Alina Troyana), 265
CARRÀ, Carlo, 19, 20, 23, 207
CARRA, Ron, 224
CASAVOLA, Franco, 28
CASTELLI, Luciano, 214, 215
CATTELAN, Maurizio, 273
CENDRARS, Blaise, 72
CÉZANNE, Paul, 107
CHAIMOWICZ, Marc, 223
CHANG, Patty, 278, 279
CHAPLIN, Charlie, 97, 98, 273
CHAPMAN, Jake, 274
CHATHAM, Rhys, 255
CHEREPNIN, 50
CHILDS, Lucinda, 171, 174, 176, 178, 1206, 238
CHLEBNIKOV, Victor, 40
CHOWDHRY, Maya, 264
CLAIR, René, 116, 118
CLARK, Lygia, 267
CLAVEL, Gilbert, 28
COCTEAU, Jean, 92, 97, 99, 101, 103, 104, 122
COLETTE, 216
COLO, Papo, 265
COMFORT, Jane, 256
CONRAD, Tony, 167
construtivismo, 37, 55, 136, 143
COOPER, Alice, 195
Corner, Philip, 176
CORRA, Bruno, 30
CORTEZ, Diego, 230
COSEY, Fanni Tutti, 229
COTTON, Paul, 174, 176, 234
COUM TRANSMISSIONS, 229
COWELL, Henry, 156
CRAIG, Edward Gordon, 27
CROMMELYNCK, Fernand, 55, 56
cubismo, 8, 19, 39, 81
CUMMINGS, Blondell, 256
CUNNINGHAM, Merce, 155, 157-160, 170, 173, 174, 176, 254, 255
D'ANNUNZIO, Gabriele, 15
Dada, 61, 77-93, 97, 99, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 116, 117
DALI, Salvador, 122
DANCERS' WORKSHOP COMPANY, 175, 176
DÄUBLER, THEODOR, 84, 85
DAUMAL, 121
DA VINCI, Leonardo, 9
DAVIS, Anthony, 252, 255
DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, 276
DEAN, Laura, 206
DEANGELIS, Rodolfo, 35
DEBUSSY, Claude, 23
DEGROAT, Andrew, 238
DELAUNAY, Sonia, 111, 113
DELFORD-BROWN, Rhett e Robert, 167, 168
DELIMAR, Vlasta, 268
DEPARTAMENTO DE PESQUISAS SURREALISTAS, 114
DEPERO, Fortunato, 23, 28, 34, 59
DERMÉE, Paul, 106, 108, 110
DERRIDA, Jacques, 271
DESCHAMPS, Léon, 16
DESPERATE OPTIMISTS, 275
DESSY, Mario, 33, 34
DEVERE SMITH, Anna, 267
DEWEY, Ken, 170
DIAGHILEV, Sergei, 27, 29
DINE, Jim, 160, 161, 181
DIVOIRÉ, Fernand, 73
DOESBURG, Theo van, 113
DUCHAMP, Marcel, 99, 111, 116, 118, 156
DUMB TYPE, 277
DUNCAN, Isadora, 29, 105, 175
DUNCAN, Raymond, 105
DUNN, Robert, 176
DUPLESSIX-GRAY, Francine, 158
DUPUY, Jean, 221
ECKHART, Mestre, 159
EGGELIND, Viking, 92
EICHELBERGER, Ethyl, 244, 245
EIKO, 259
EINSTEIN, Albert, 238
EISENHAUER, Lette, 167, 169
EISENSTEIN, Sergei, 48, 57, 58
ÉLUARD, Paul, 97, 106, 108, 109, 111-113
EMERSON, Ruth, 176
ENGLISH, Rose, 227
ENO, Brian, 230
EPHRAIM, Jan, 71, 79
EPIGONEN, 251
ERNST, Max, 89
escultura viva, 185, 186, 212, 214, 215, 260
EXPORT, Valie, 208
expressionismo, 8, 65, 85, 143
expressionismo abstracto, 178, 180
EXTER, Alexandra, 46,
FABRE, Jan, 248, 270
FÁBRICA DO ACTOR EXCÊNTRICO (FEKS), 58, 59
FAGAN, Garth, 264
FALSO MOVIMENTO, 249, 250
FARINA, Ralston, 227
FASSBINDER, Rainer Werner, 250
FEHLING, Ilse, 138
FEININGER, Lyonel, 125, 155
FELLINI, Federico, 249, 250
FENLEY, Molissa, 255
FERRY, Bryan, 230
FIELDS, W.C., 165
FILIOU, Robert, 167
FILONOV, Pavel, 43
FINLEY, Karen, 207, 244

FLANAGAN, Bob, 212, 266
FLUXUS, 166, 174, 181, 188, 228
FLYNT, Henry, 166, 167
FOGEL, 48
FOKINE, Michel, 68
FORCED ENTERTAINMENT, 275
FOREGGER, Nikolai, 46-50, 57
FOREMAN, Richard, 233-235, 252
FORTI, Simone, 166, 174, 176, 177
FOUCAULT, Michel, 271
FRAENKEL, Théodore, 97, 108-110
FRANK, Leonhard, 75
FREUD, Sigmund, 114, 209, 233
FREYER, Achim, 252
FULLER, Buckminster, 158
FULLER, Loie, 29, 115, 156, 175
FULTON, Hamish, 212
FUSCO, Coco, 265
futurismo, 13, 17, 19, 34, 36, 40-42, 122, 136
GALERIA DADA, 81-83
GEDULDI, Bruce, 250
GENERAL IDEA, 226
GÉMIER, Firmin, 17
GIDE, André, 107
GILBERT & GEORGE, 212, 213, 260
GILBERT-LECOMTE, Roger, 115, 121
GIROUARD, Tina, 211
GLASS, Philip, 232, 238, 252, 253
GODET, Robert, 183
GOETHE, Johann Wolfgang von, 65, 125
GOGO BOYS, 259
GOLDSTEIN, Jack, 231
GOLYSCHEF, Efim, 87
GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, 264
GORDON, David, 174, 176
GORDON, Peter, 233, 250, 252, 256
GOURFINK, Myriam, 272
GOURMONT, Remy de, 16
GRAHAM, Dan, 204, 205, 274, 280
GRAHAM, Martha, 157
GRAY, Spalding, 248, 266
GREERS, Kendal, 280
GROOMS, Red, 160, 164
GROPIUS, Walter, 125, 129, 143, 144, 148, 150
GROSCH, Carla, 136
GROSS, Sally, 176
GROSZ, George, 84-88
GRUPO BLUSA AZUL, 57, 58
GUTAI, 167
GUILLEMINOT, Marie-Ange, 272
GYNECOLOGISTS, 233
HADWIGER, Else, 85
HALPRIN, Ann, 166, 175, 176
HAMILTON, Anne, 271
HANSEN, Al, 160, 161, 165-167
happenings, 160, 163-166, 174, 176, 178
HARING, Keith, 256
HARTMANN, 68
HATOUM, Mona, 275
HAUSMANN, Raoul, 85-88
HAY, Alex, 170
HAY, Deborah, 170, 171, 174, 176
HEARTFIELD, John, 87, 88
HECKER, 17
HENNINGS, Emmy, 63, 69, 71, 72, 75, 76, 84
HENRI-MARX, 105
HENRY, Pierre, 182
HERKO, Fred, 176
HERRMANN-NEISSE, Max, 84, 85
HEUSSER, 80
HEYWARD, Julia, 218-219
HIGGINS, Dick, 160, 165, 166
HILL, Gary, 271
HILLER, Susan, 223
HILLIARD, John, 212
HINDEMITH, Paul, 142
HIRSCHFELD-MACK, Ludwig, 135, 154,
HOCH, Danny, 267
HOCKNEY, David, 213
HODDIS, Jakob van, 72, 89
HOLLAND, Fred, 256
HOLST, Spencer, 177
HOOSENLATZ, 80
HORN, Rebecca, 221
HUELSENBECK, Richard, 72-75, 77-81, 83-88
HUSZAR, 109
HUXLEY, Aldous, 155
HYBERT, Fabrice, 272
ICHIYANAGI, Toshi, 167
IEVREINOV, Nikolai, 68
ILLINSKI, 48
ITTEN, Johannes, 125
IUTKEVICH, Sergei, 48
JACOB, Max, 73, 97
JACQUES-DALCROZE, Émile, 47
JANCO, Georges, 71
JANCO, Marcel, 71-73, 75, 76, 80, 81, 82
JARRY, Alfred, 16-18, 73, 99, 101-105, 121, 122
JDANOV, 80
JENNINGS, Terry, 166
JEPSON, Warner, 175
JESURUN, John, 245, 246
JEYASINGH, Shobana, 264
JOHNS, Jasper, 179
JOHNSON, Dennis, 166
JOHNSON, Jack, 91
JOHNSON, Ray, 166
JONAS, Joan, 210, 211, 274, 277, 280
JONES, Bill T., 200, 254, 256, 264
JONES, Ishmael Houston, 256
JOOS, Kurt, 257
JUDSON DANCE GROUP, 175-177, 179
JUKU, Sankai, 259
JUNG, Franz, 85
KAHN, Keith, 264
KANAYAMA, Akira, 167
KANDINSKI, Vassili, 66, 68, 71, 82, 83, 125, 140, 141, 144
KANTOR, Tadeusz, 250
KAPROW, Allan, 160, 161, 163-167
KAYE, Pooh, 226
KELLY, Gene, 249
KELLY, John, 244
KERKOVIUS, Ida, 125
KIESLER, Frederick, 145-147
KIRBY, Michael, 167
KLEE, Paul, 68, 125
KLEIN, Yves, 181-186, 193
KLEIST, Heinrich von, 137, 138
KNOWLES, Alison, 167, 228
KNOWLES, Christopher, 236
KOKOSCHKA, Oskar, 65-68
KOMO, 259
KOONING, Elaine de, 158
KOONING, Willem de, 158
KOSUGI, Takesisa, 167
KOUNELLIS, Jannis, 248
KOZRA, Katarzyna, 268
KREIBIG, Manda von, 136
KROESEN, Jill, 231
KRUCHENIKH, Alexei, 42
KRYSTUFEK, Elke, 266
KUBIN, 88
KUBLIN, Nikolai, 43
KUBOTA, Shigeko, 167

KUGEL, 52
KULIK, Oleg, 268
LA FURA DELS BAUS, 251
LA GAIA SCIENZA, 249, 250
LABAN, rudolf von, 47, 49, 75, 81, 82, 92, 175
LACEY, Suzanne, 222
LAFORGUE, 73
LEPAGE, Robert, 277
LASKER, Else, 71
LAUWERS, Jan, 270
LAZARENKO, 41
LE ROY, Xavier, 271, 272
LEBEL, Jean-Jacques, 167
LECOMPTE, Elizabeth, 248, 276
LEE BUL, 280
LÉGER, Fernand, 120, 155, 295
LENINE, 48, 53, 75, 218
LENNON, John, 230
LESUEUR, Natacha, 273
LEWIN, Kurt, 199
LICHTENSTEIN, Roy, 172
LIVINGSTON, Helen, 158
LIVSHITS, Benedikt, 39
LLOYD, Barbara, 174
LLOYD, FABIAN (Arthur Cravan), 91
LOEW, Heinz, 145
LONG, Richard, 212
LONGO, Robert, 231
LOOS, Adolf, 89
LOVE OF LIFE ORCHESTRA, 233
LOY, Mirna, 91
LUBAR, Cindy, 237
LUCAS, Kristin,280
LUCIER, Alvin, 232
LUGNÉ-POË, 16
LÜTHI, Urs, 214
MACLENNAN, Alastair, 274, 275
MACLOW, Jackson, 166, 180
MACUNIAS, George, 166, 167
MAGNUSSON, Anne, 244
MALCOLM X, 252
MALEVICH, Kasemir, 43-46
MANET, Edouard, 179, 268
MANHEIM, Kate, 235
MANZONI, Piero, 181, 184-186, 193, 212
MARC, 68
MARCHI, Virgilio, 27
MARÉ, Rolf de, 116
MARIA, Walter de, 166
MARINETTI, Filippo Tommaso, 15-20, 22-26, 29, 31, 33-36, 38, 58, 69, 79, 83-85
MARRANCA, Bonnie, 234
MARTIN, Anthony, 170
MASNATA, Pino, 36
MASS, Vladimir, 47, 48
MASSINE, Léonide, 99, 100
MASSOT, Pierre de, 113
MASTFOR, Estúdio, 48, 58
MATURE, Victor, 225
MATIUSHIN, Mikhail, 43
MAXFIELD, Richard, 166
MAIAKOVSKI, Vladimir, 39-43, 46, 50, 57, 59
MAZZA, Armando, 19
MCCARTHY, Paul, 267, 278
MCCLURE, 294
MCDOWELL, John, 176
MCLEAN, Bruce, 224-226
MCLUHAN, Marshall, 156
MCQUEEN, Steve, 279, 280
MEHRING, Walter, 87, 88
MENDELSOHN, Erich, 68
MENDIETA, Ana, 263
MESSAGER, Annette, 273
METCALFE, Eric (Dr. Brute), 226
METTIG, Klaus, 215
MEYER, Hannes, 150
MEYERHOLD, Vsevolod, 49, 54-58, 60
MIES VAN DER ROHE, Ludwig, 150
MILHAUD, Darius, 113
MILLER, Tim, 257
MNOUSCHKINE, Arianne, 251
MIRAKAMI, Saburo, 167
MOHOLY-NAGY, László, 125, 147
MOLNÁR, Farkas, 144
MONK, Meredith, 179, 180
MOORMAN, Charlotte, 167, 188
MORGENSTERN, 72
MORI, Mariko, 279
MORIMURA, Yasumasa, 279
MORRIS, Mark, 271
MORRIS, Robert, 166, 177-179
MOTONAGA, Sadamasa, 167
MÜHL, Otto, 208
MUKAI, Shuso, 167
MULLER, Heiner, 239
MUMMA, Gordon, 173
MURRIN, Tom (The Alien Comic), 244
MUSSORGSKI, Modest, 140
MUYBRIDGE, Eadweard, 178
NAUMAN, Bruce, 203
NESHAT, Shirin, 274, 280
NEU, James, 279
NEUFIELD, Max, 248
NEUMANN, I.B., 24
NEVINSON, 24
NEWES, TILLY, 5
NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH, 160
NICE STYLE, 224, 225
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 125
NIJINSKI, 29
NIRO, Robert de, 250
NITSCH, Hermann, 207-209
NORMAN, Jessye, 253
NOVIA AKADEMIA, 269
NOVO TEATRO FUTURISTA, 35
NUOVA SPETTACOLARITÀ, 249
O'DALY, Raymond, 261
OITICICA, Hélio, 266
OLDENBURG, Claes, 161, 164, 165, 169, 171, 282
OLESZKO, Pat, 227
OLSEN, Charles, 160
ONO, Kazuo, 259
ONO, Yoko, 166, 196
ONTANI, Luigi, 215
OPPENHEIM, Dennis, 199-201, 282
orfismo, 19
ORRIDGE, Genesis, P., 229
OSER, 13
OSORIO, Pepon, 263
OSTROVSKI, Alexander, 58
OZENFANT, Amédée, 113
PAIK, Nam June, 167, 188
PALESTINE, Charlemagne, 228, 232
PANE, Gina, 209
PANNAGGI, Ivo, 29
PARTZ, Felix, 226
PATTERSON, Ben, 167
PAULHAN, 113
PAXTON, Steve, 171, 174-176, 271
PAYNE, Miranda, 261
PENN, Arthur, 158
PÉRET, Benjamin, 109-113
PERROTTET, Suzanne, 32
PETERS, Henk, 185

PETROV, 52
PICABIA, Francis, 97, 99, 106, 107, 109, 111, 116, 118, 252
PICASSO, Pablo, 99, 100, 116, 140
PIOCH, Georges, 105
PIPER, Adrian, 219
PISCATOR, Erwin, 27, 28, 144
PLATEL, Alain, 270
PLATUZ, 47
POLDS, Leo, 105
POLLOCK, Jackson, 160
POONS, Larry, 160, 166
POPOVA, Lyubov, 55, 56
POPPO, 259
POTTER, Sally, 227
PRAMPOLINI, Enrico, 27, 28, 30
PRATELLA, Balilla, 21, 25
PREISS, Gerhard, 25, 26, 27
PUNIT, Ivan, 46
punk, 228, 229, 230, 231, 254, 255
RADIANTE, 23
RAFAEL, 40
RAINER, Arnulf, 209, 210, 271
RAINER, Yvonne, 166, 174-179,
RAPPAPORT, Vladimir, 43
RASTELLI, 139
RAUSCHENBERG, Robert, 159, 160, 169-171, 177, 282,
RAY, Man, 113, 117-118
RECKLESS SLEEPERS, 275
REED, Lou, 214
REICH, Steve, 232
REICH, Wilhelm, 209
REINDEER, Werk, 210
REINHARDT, Max, 8, 27
RENI, Guido, 216
REV, Martin, 230
REVERDY, Pierre, 33, 97
RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, 97, 98, 105, 106, 109-111
RICE, John, 153
RICHARDS, Mary Caroline, 160
RICHARDS, Paul, 224
RICHTER, Hans, 21, 32, 98, 113,
RIGAUT, 109, 110
RILEY, Terry, 166, 167, 232
RINKE, Klaus, 203
RIST, Pipilotti, 280
ROBBINS, Jerome, 256
ROLLING STONES, 195
ROSENBACH, Ulrike, 221
ROSTA, 51, 57
ROUSSEL, Raymond, 99, 122
ROUSSEVE, David, 264
ROXY MUSIC, 195, 214
RUBINER, Ludwig, 15
RUBINSTEIN, 13
RULLER, Tomáš, 268
RUSSOLO, Luigi, 19, 23, 25, 26, 36, 156
SAINT-POINT, Valentine de, 22
SAINT-SAËNS, Camille, 13
SAITO, Takaka, 167
SALACROU, 121
SALLE, David, 105, 252
SALMON, André, 13, 97
SATIE, Erik, 23, 32, 99, 101, 116-119, 122, 158, 176
SCAPARRO, Mario, 38
SCHAWINSKI, Xanti, 138, 139, 144, 154
SCHICKELE, 9
SCHIELE, Egon, 244
SCHIFANO, Mario, 185
SCHLEMMER, Oskar, 125, 127-129, 131-134, 137, 137, 139, 140, 142-144, 148-150
SCHMIDT, Joost, 144, 145
SCHMIDT, Kurt, 138
SCHMIDT, Tomas, 167, 188
SCHNEEMANN, Carolee, 172, 176, 179
SCHOENBERG, Arnold, 32, 155
SCHREYER, Lothar, 125-127, 143
SCHREYER, Margarete, 126
SCHÜLLER, 28
SCHWARTZKOGLER, Rudolf, 209
SCHWERDTFEGER, Kurt, 135
SCHWITTERS, Kurt, 28
SEGAL, George, 160, 161
SENDER, Ramon, 170
SERNER, Walter, 30, 32
SÉRUSIER, Paul, 17
SETTIMELLI, Emilio, 30
SEVERINI, Gino, 19, 23
SEX PISTOLS, 229, 230
SHAKESPEARE, William, 30, 250
SHEELER, 113
SHERMAN, Stuart, 227, 278, 279
SHINAMOTO, Shozo, 167
SHIRAGA, Kazuo, 167
SHKLOVSKI, Victor, 40
SIEVERDING, Katharina, 214
sintese, 30, 31, 34, 35
SIRONI, Mario, 23
SKURA, Stephanie, 257
SMITH, Michael, 242, 243
SMITH, Willi, 256
SOFFICI, Ardengo, 20
SORGE, Reinhard Johannes, 7
SORIN, Pierrick, 273
SOTO, Leandro, 266
SOTO, Merian, 263
SOUPAULT, Philippe, 93, 106, 108-110, 114
SPIDER WOMAN THEATER, 264
SPOERRI, Daniel, 167
SPROVIERI, Giuseppe, 23
SQUAT THEATER, 247
ST. JAMES, Marty, 262
STATION HOUSE OPERA, 275
STELARC, 280
STEPANOVA, 59
STOCKHAUSEN, Karlheinz, 167
STÖLZL, Gunta, 125
STRAVINSKI, Igor, 29, 113
STUART, Meg, 271
SUICIDE, Alan (Alan Vega), 230
SUKHOVO-KOBYLIN, Alexander, 59
SUMMERS, Elaine, 176
suprematismo, 45
surrealismo, 8, 95, 101, 102, 104, 114, 121, 122
SUTTON, Sheryl, 238
TAEUBER, Sophie, 81
TAIROV, Alexander, 46, 57, 60
TANAKA, Min, 259
TATLIN, Vladimir, 46
TAYLOR WOOD, Sam, 279, 280
TEATRO MULTIMÉDIA, 249
TEATRO DA SURPRESA, 34, 35
TELSON, Bob, 252
THARP, Twyla, 256
THE ALIEN COMIC (Tom Murrin), 244
THE CLASH, 229
THE ERASERS, 230
THE KIPPER KIDS, 230
THE MOODIES, 230
THE THEORETICAL GIRLS, 233
THÉÂTRE SOLEIL, 251
THROBBING GRISTLE, 242
TING THEATRE OF MISTAKES, 229
TIRAVANIJA, Rirkrit, 273

TOMACHEVSKI, 42, 43
TONG, Winston, 250
TORIMITSU, Momoyo, 280
TRASOV, Vincent, 226
TUDOR, David, 158-160, 173
TZARA, Tristan, 71-73, 75, 77-81, 84, 90-93, 97, 104-113, 115
UGWU, Catherine, 264
ULAY, 209, 210
UNGARETTI, Giuseppe, 264
URBAN BUSH WOMEN, 264
VACHÉ, Jacques, 104, 105
VAKHTANGOV, Van Rees, 66
VANEL, Helen, 122
VARLICH, 53
VAUTIER, Ben, 167
VENET, Bernar, 197
VITRAC, Roger, 113, 115, 121
VON FRITSCH, 138
VOSTELL, Wolf, 167-169, 188
WAGNER, Richard, 234, 238
WALTHER, Franz Erhard, 203
WAMPLER, Claude, 278
WATT, Jay, 160
WATTS, Bob, 166
WEARING, Gillian, 279
WEBBER, Anina Nosei, 185
WEDEKIND, Frank, 63-66, 71, 75
WEININGER, Andreas, 131, 139, 145
WERFEL, Franz, 72
WEST, Richard, 213
WESTON, Clare, 227
WHITMAN, Robert, 161, 164-166, 169, 171, 177
WIGMAN, Mary, 81, 143, 175, 257
WILDE, Oscar, 91
WILDER, Thornton, 155
WILKE, Hannah, 221
WILLIAMS, Emmett, 167
WILSON, Anne, 262
WILSON, Martha, 222
WILSON, Robert, 233, 234, 236-239, 249, 252, 253, 257
WINTERS, Robin, 230
WOLPE, Stefan, 166
WOODROW, Stephen Taylor, 260
WOODS, Jim, 222
WULFF, Käthe, 92
WUPPERTAL, Tanztheater, 257
YOUNG, La Monte, 166, 175
ZAIDI, Ali, 264
ZANE, Arnie, 255, 256, 264
ZANG HUAN, 280
ZIRANEK, Sylvia, 262
ZONTAL, Jorge, 226

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

[1,173,174] Fotografia Olf Dziadek;
[6] Colecção Mattioli, Milão;
[10] Giovanni Lista: Futurisme, L'Age d'Homme, Lausanne 1973;
[11] Colecção Sprovieri, Roma;
[14,15,20] Colecção particular, Roma;
[16,17] Museo Depero, Rovereto;
[18] Colecção Massimo Prampolini, Roma, Fotografia Guidotti-Grimoldi;
[27] Museu do Teatro, Leninegrado;
[45] New Iorque Graphic Society Ltd, Greenwich, Connecticut;
[70] Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Denis;
[71] Fotografia © arquivos SNARK (arquivos Marker);
[74] Fotografia © Dance Museum Stockholm;
[86,89, 93,99] Oskar Schlemmer Archiv, Staatsgalerie, Stuttgart, cortesia Tut Schlemmer;
[100] Arquivo Kiesler, Colecção Mars Frederick Kielser;
[105] Fotografia Eric Shaal, Life Magazine © 1978 Time Inc.;
[106] Fotografia Gerda Petterich, cortesia Merce Cunningham;
[109] Fotografia Scott Hyde;
[110] Fotografia Martha Holmes;
[111] Cortesia Wolf Vostell;
[112] Fotografia Elizabeth Novick, cortesia Robert Rauschenberg;
[113,134,154,155] Fotografia Babette Mangolte (cortesia Trisha Brown[131,132]);
[114] Fotografia © Al Giese;
[115] Fotografia Hervé Gloaguen, cortesia Merce Cunningham;
[116] Fotografia Nicholas Peckham;
[117] Fotografia National Film Archive, Londres;
[118,152,157,159,168,169,176] Fotografia © 1985 Paula Court, Nova Iorque, © 1984 © 1981 © 1984 © 1980 © 1983 © 1994;
[119, 121] Fotografia Harry Shunk;
[124] Fotografia Caroline Tisdall;
[125] Fotografia cortesia John Weber Gallery, Nova Iorque;
[126] Cortesia Dennis Oppenheim;
[128] Fotografia Wolfgang Lux;
[129] Fotografia Nicholas Logsdail, cortesia Dan Graham;
[130] Cortesia Dan Graham;
[133] Cortesia Hermann Nitsch;
[135,136] Fotografia, cortesia Gilbert & George;
[138] Fotografia © Claudio Abate com cortesia Luigi Ontani;
[139] Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, fotografia Robert E. Mates, cortesia Scott Burton;
[142] Fotografia Lizbeth Marano, cortesia Julia Heyward;
[143] Fotografia Warren Silverman;
[144] Fotografia Les Wollam;
[145] Fotografia © Rebecca Horn;
[147] Cortesia General Idea;
[149] Fotografia Bob Strazicich, cortesia Image Bank;
[150] Cortesia Pat Oleszko;
[152] Fotografia Robert Longo;
[153,171] Fotografia © Johan Elbers,1987;
[158,160] Fotografia © 1986 Dona McAdams;
[161] Fotografia Kirk Winslow;
[162] Fotografia Kerri Pickett;
[163] Fotografia © Patrick T. Sellito;
[164] Fotografia Gianni Fiorito;
[165,167] Fotografia © 1986 Jean Kallina;
[166] Fotografia © 1984 Beatriz Scholler;
[170] Fotografia Tom Carravaglia;

[174] Fotografia © 1984 Jack Vartoogian;
[175] Cortesia do espólio de Ana Mendieta e da Galerie Lelong, Nova Iorque;
[177] Fotografia Hana Hamplova, cortesia Tomas Ruller;
[178] Fotografia Herman Sorgeloos, Rosas Album, © Theater Instituut Nederland;
[179] Fotografia Olivier Barbier;
[180] Cortesia Galerie Soardi, Nice;
[181] Cortesia Marian Goodman Gallery;
[182] Fotografia Andrew Whittuck;
[183] Fotografia © Alan Howley, cortesia Desperate Optimists;
[184] © 1999 Matthew Barney, fotograma do espectáculo, fotografia Michael James O'Brien, cortesia Barbara Gladstone;
[185] © Vanesa Beecroft, cortesia Deitch Projects, Nova Iorque, fotografia Mario Sorrenti;
[186] © Patty Chang, cortesia Jack Tilton Gallery.

ÍNDICE

PREFÁCIO 7

FUTURISMO 13
FUTURISMO E CONSTRUTIVISMO RUSSOS 37
DADA 61
SURREALISMO 95
BAUHAUS 123
ARTE AO VIVO: C. 1933 À DÉCADA DE 70 151
A ARTE DAS IDEIAS E A GERAÇÃO DOS MEDIA 1968-2000 191

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA 283
ÍNDICE REMISSIVO 289
CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES 299

A ARTE DA PERFORMANCE

FOI COMPOSTO EM CARACTERES MINION,
CLARENDON E ROTIS E IMPRESSO PELA
GUIDE, ARTES GRÁFICAS, SOBRE PAPEL
MUNKEN PRINT BRANCO DE 90 GRAMAS,
EM OUTUBRO DE 2007.